

الكتابات الأثرية على المعادن

في العصرين التيموري والصفوي

دكتور

شبل إبراهيم عبيد

كلية الآثار - جامعة القاهرة



الناشر

دار القاهرة

١١٦ شارع محمد فريد - القاهرة

ت: ٣٩٢٩١٩٢

الكتابات الأثرية على المعادن

في العصرين التيموري والصفوي

الدكتور

شبل إبراهيم عبيد

كلية الآثار - جامعة القاهرة

الناشر

دار القاهرة للكتاب

١١٦ شارع محمد فريد - القاهرة

تليفون : ٣٩٢٩١٩٢

حقوق الطبع محفوظة

الكتابات الأثرية على المعادن
في العصرين التيموري والصفوي

الدكتور / شبل إبراهيم عبيد

٤١٣

الأولى

١٣٩٨٨

I. S. B. N

977 - 314 - 150 - 0

٢٠٠٢

دار القاهرة للنشر

١١٦ ش محمد فريد - القاهرة

القاهرة - جمهورية مصر العربية

٣٩٢٩١٩٢

٣٩٢٩١٩٢ - ٣٩٣٣٩٠٩

اسم الكتاب

اسم المؤلف

عدد الصفحات

رقم الطبعة

رقم الإيداع

الترقيم الدولي

سنة النشر

الناشر

عنوان الناشر

بلد الناشر

التليفون

فاكس

لَقَدْ أَرْسَلْنَا رُسُلَنَا بِالْبَيِّنَاتِ وَأَنْزَلْنَا مَعَهُمُ الْكِتَابَ وَالْمِيزَانَ لِيَقُومَ
النَّاسُ بِالْقِسْطِ وَأَنْزَلْنَا الْحَدِيدَ فِيهِ بَأْسٌ شَدِيدٌ وَمَنَافِعُ لِلنَّاسِ وَلِيَعْلَمَ
اللَّهُ مَنْ يَنْصُرُهُ وَرُسُلَهُ بِالْغَيْبِ إِنَّ اللَّهَ قَوِيٌّ عَزِيزٌ

صدق الله العظيم

سورة الحديد : آية ٢٥

إهداء

إلى أستاذى الفاضل

الأستاذ الدكتور / ربيع حامد خليفة

أهدى هذا العمل عرفانا وتقديرا

شبل إبراهيم

تقديم

الأستاذ الدكتور / ربيع حامد خليفة

أستاذ الآثار والفنون الإسلامية

كلية الآثار - جامعة القاهرة

لعبت الكتابات الأثرية على التحف المعدنية الإيرانية في العصرين التيمورى والصفوى ، دورا فنيا وزخرفيا بارزا بل ودورا تسجيليا لا يقل فى أهميته عن دورها الفنى والجمالى .

وقد تميزت هذه الكتابات بتعدد أنواع الخطوط التى نفذت بها مثل الخط الكوفى وخط الثلث والخط الفارسى بالإضافة إلى تنوع المساحات والمناطق التى تشغلها هذه الكتابات الأثرية سواء على ظاهر أبدان هذه التحف أو أسطحها الداخلية ، فضلا عن اختلاف مضامين هذه الكتابات الأثرية التى جاءت عليها ما بين كتابات دعائية أو تسجيلية وأخرى دينية ومذهبية وفارسية .

ولقد تناول د/ شبل إبراهيم عبید دراسة هذا الموضوع باقتدار واضح معتمداً فى ذلك على خبرته الطويلة فى دراسة الكتابات الأثرية على التحف الإيرانية ، حيث قام بإعداد رسالته الجامعية الأولى لنيل درجة الماجستير فى موضوع بعنوان « دراسة الكتابات الأثرية على الخزف الإيرانى حتى نهاية الحكم الإيلخانى (أنواعها - تطورها - مضمونها) » ، وذلك فى عام ١٩٩٥ م ، ومعتمداً أيضاً على الجانب الميدانى حيث تمكن من زيارة العديد من المتاحف بجمهورية أوزبكستان بلد وموطن الأمير تيمور مثل متحف تاريخ التيموريين الحكومى بمدينة طشقند ، ومتحف التاريخ والحضارة بسمرقند .

وذلك خلال بعثته الدراسية لهذه الجمهورية التى استغرقت ما يقرب من عامين ، فضلا عن زيارته المتعددة لمتاحف جمهورية مصر العربية مثل متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ومتحف كلية الآثار بجامعة القاهرة ، ودراسته لما تحويه من تحف معدنية ترجع للعصرين التيمورى والصفوى .

ومما أكسب الدراسة طابع الجدية والتعمق قيام الباحث بمراسلة العديد من المتاحف العالمية بغرض الحصول على معلومات تتعلق بأحدث ما كتب عن موضوع الدراسة .

وأحسب أن الدكتور / شبل قد قدم لنا جديدا من خلال دراسته لهذا الموضوع وأنه قد نجح في دراسته « الكتابات الأثرية على المنتجات المعدنية الإيرانية في العصرين التيموري والصفوي والخطوط التي نفذت بها ، وكذلك توضيح الدور الذي أسهم به كل نوع من هذه الخطوط في زخرفة هذه المنتجات ، بالإضافة إلى تقديمه دراسة شيقة عن مضمون هذه الكتابات الأثرية التي جاءت على هذه التحف من كتابات دعائية وأخرى تسجيلية وما اشتملت عليه من ألقاب وتوقيعات للصناع فضلا عن اهتمام الدراسة بتحديد مواطن هؤلاء الصناع والأماكن التي قدموا منها وتحديد طرق تسجيل تواريخ هذه التحف المتنوعة كما اهتمت الدراسة أيضا بدراسة الكتابات الدينية والمذهبية والفارسية التي تفردت بها بعض هذه التحف وما تضمنته في بعض الأحيان من أشعار فارسية تدخل في نطاق الغزل الحسى (أو الصوفى) .

ومما يسترعى الانتباه فى هذه الدراسة توضيح العلاقة بين نصوص هذه الكتابات وبين الموضوعات الزخرفية وأشكال التحف بل وبين الغرض الذى صنعت من أجله واطهار العلاقة بين تلك الكتابات والاتجاهات السياسية والمذهبية والاجتماعية والاقتصادية التى سادت العصرين التيموري والصفوي .

ولم تغفل الدراسة عمل دراسة مقارنة بين الكتابات الأثرية التى جاءت على هذه التحف والكتابات الأثرية على العمائر التيمورية والصفوية المعاصرة .

وقد استشهد الباحث فى دراسته للموضوع بعدد كبير ومتنوع من التحف المعدنية من مقال وسلاطين وأطباق وقدر وأباريق وصدریات وكشاكيل وشماعد وخوذ ودروع وخناجر وسيوف بعضها ينشر لأول مرة .

ويعتبر هذا الكتاب بما يتضمنه من آراء قيمة وجديدة وتحليلات سليمة ونشر لتحف جديدة من الكتب الهامة التى تسد فراغا واضحا فى مجال دراسة الكتابات الأثرية الإسلامية .

وأتمنى للدكتور / شبل إبراهيم عبيد كل التوفيق .

والله الموفق والمستعان

الأستاذ الدكتور / ربيع حامد خليفة

تقديم

يرجع اهتمامى بالكتابات الأثرية على الفنون الإيرانية إلى سنوات عديدة مضت عندما كنت أعد رسالتى الجامعية الزولى لنيل درجة الماجستير فى موضوع « الكتابات الأثرية على الخزف الإيرانى حتى نهاية الحكم الإيلخانى ، أنواعها - تورها - مضمونها » .

ورسالتى الجامعية الثانية لنيل درجة الدكتوراه فى موضوع « الكتابات الأثرية على المعادن الإيرانية فى العصرين التيمورى والصفوى ، دراسة أثرية فنية مقارنة » ؛ والتى قمت بنشرها من خلال هذا الكتاب .

ومما لا شك فيه أن هناك أسبابا متعددة دفعتنى إلى دراسة موضوع « الكتابات الأثرية على المعادن الإيرانية فى العصرين التيمورى والصفوى وتتمثل فيما يلى : -

أولاً : اهتم الباحثون بدراسة الخط من حيث أنواعه وتطوره فى العصور المختلفة على العمائر وشواهد القبور والمسكوكات وأوراق المصاحف ، بالإضافة لبعض التحف التطبيقية كالخزف والزجاج والأخشاب والمنسوجات ، فى حين كانت الدراسات التى تناولت الكتابات على المعادن من حيث شكلها وتطورها ومضمونها قليلة جدا إن لم تكن نادرة .

ثانياً : اهتمام معظم الدراسات التى تناولت المعادن الإيرانية ، بدراسة العناصر الزخرفية المختلفة سواء أكانت زخارف نباتية أو هندسية أو رسوم طيور وحيوانات بشئ من التفصيل فى حين لم تول العناصر الكتابية التى وردت على هذه التحف القدر نفسه من الإهتمام أو نجدها تشير إلى تلك الكتابات إشارات عابرة ، وفى بعض الأحيان اكتفى الباحثون بقراءة تلك الكتابات دون تفسير لها أو لتطورها أو حتى لمواءمتها للمساحة التى تشغلها على سطح التحفة .

ثالثاً : كثرة التحف المعدنية من قدر وأباريق وصوانى وكشاكيل وآلات حربية دفاعية وهجومية والتى اعتمد الفنان فى زخرفتها على الخط إلى جانب العناصر الرخرفية الأخرى . فقد كان الفنان الإيرانى من أكثر الفنانين المسلمين إقبالا على

استخدام الزخارف الكتابية على المعادن .

رابعاً : اختلاف أنواع الخطوط التي استخدمها الفنان الإيراني على التحف المعدنية بأنواعها المختلفة ، مما يدل على مقدرته وتمكنه من الخط العربي ، والتأليف بين الأنواع المختلفة لهذا الخط ، حيث وصلتنا بعض التحف المعدنية التي جمعت بين عدة خطوط مثل (الثلث والفارسي) .

خامساً : تميزت الكتابات التي وردت على المعادن الإيرانية باختلاف مضامينها ، ما بين الكتابات الدعائية والتسجيلية التي تنوعت ما بين (الألقاب ، وتوقيعات الصناع ، وأسماء أصحاب التحف ، والتواريخ) فضلاً عن الكتابات الدينية والمذهبية ، والكتابات الفارسية .

سادساً : من الملفت للنظر تنوع النقوش الكتابية على العمائر في إيران وآسيا الوسطى في الفترة موضوع الدراسة من حيث شكل ومضمون تلك النقوش ، وهو ما دفعني إلى عقد دراسة مقارنة بين الكتابات الأثرية على كل من المعادن والعمائر المعاصرة لها ، وذلك بهدف إبراز أوجه الشبه والخلاف بين أنواع الخطوط ومضمونها وتطورها على كل منهما .

وفي سبيل اتمام هذا العمل فقد سرت في اتجاhein أحدهما ميداني والآخر أكاديمي تمكنت من اتمام جانب كبير منهما في أثناء المهمة العلمية التي قمت بها إلى جمهورية أوزبكستان لجمع المادة العلمية .

فبالنسبة للدراسة الميدانية فقد قمت بالعديد من الزيارات لمتاحف طشقند وسمرقند ، كما قمت بعدة زيارات أخرى للمنشآت المعمارية المختلفة في شهر سهر وسمرقند وبخارى لدراسة آثار التيموريين المعمارية على الطبيعة . وذلك بهدف عقد الدراسة المقارنة بين الكتابات المنفذة على المعادن والعمائر المعاصرة لها .

أما فيما يتعلق بالجانب الأكاديمي . فتمثل في جمع المادة العلمية التي تناولت الموضوع من شتى جوانبه ، حيث قمت برحلة العديد من المكتبات المختلفة بأوزبكستان، وقد تمكنت من الحصول على العديد من الأبحاث والمراجع التي تناولت

المعادن الإيرانية والعمائر المعاصرة لها سواء باللغة الإنجليزية أو الروسية أو الأوزبكية .
وبعد العودة من المهمة العلمية استكملت الجانب الميداني والأكاديمي لتغطية
أوجه النقص وخاصة فيما يتعلق بالمعادن والعمائر الصفوية .
بالإضافة إلى الإطلاع على أحدث ما كتب عن هذا الموضوع من كافة جوانبه ،
ومن ثم فقد قمت بالعديد من الزيارات لمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ومتحف كلية
الآثار ، بالإضافة إلى مكتبة الكتب النادرة بالجامعة الأمريكية بالقاهرة .
وإننى إذ أقدم هذا العمل إلى المكتبة العربية أرجو أن أكون قد وفقت فى إبراز
الدور الذى لعبته الكتابات الأثرية على المعادن الإيرانية فى العصرين التيمورى
والصفوى .

والله من وراء قصد السبيل .

شبل إبراهيم عبيد

مقدمة

بلغت الفترة التي غطتها الدراسة ثلاثة قرون وثمانية عقود ، أى حوالى أربعة قرون تمتد من سنة (٧٧١هـ / ١٣٧١م) . وهى السنة التى دخل فيها الأمراء الجغتائيون ^(١) فى طاعة تيمور نتيجة لانتصاره التام على الأمير حسين ^(٢) ، وحتى سنة (١١٤٨هـ / ١٧٤٦م) وهى السنة التى انتهت بعزل الشاه عباس الثالث وانهيار الأسرة الصفوية ^(٣) .

ففى فترة القرن (٨هـ / ١٤م) حكم إيران العديد من الأسر ، فبعد زوال دولة الإيلخانيين استقل ولاية الأقاليم بالمناطق الخاضعة لنفوذهم ، فاستولى بنو جلائر على الحكم فى ولايتى العراق وأذربيجان ، ثم خلفهم التركمان القراقيونلية ، والآق قويونلية ، وكان بنو المظفر يحكمون أقصى هذه الأقاليم بعداً نحو الشرق .

وأما خراسان الواقعة فى الشمال الشرقى فقد قسمت حيناً من الدهر بين السربدارية وبين ملوك هراة من عائلة كرت ، وبقي جزء من خراسان فى الوقت نفسه تحت حكم طغا تيمور وأولاده ، واجتاح تيمور لنك إيران وحكم أولاده وأحفاده قسماً من هذه البلاد زهاء قرن ، حتى إذا كان القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) استولى الشاه إسماعيل الصفوى على الأقاليم التى فى أيدي التيموريين والتركمان وغيرهم من الدويلات وأسس الدولة الصفوية ثم ألحق

(١) ينسب هؤلاء الأفراد إلى جغتاي - ثانياً أبناء جنكيز خان ، الذى حكم بلاد ما وراء النهر وخوارزم وخراسان والتركستان ومغولستان ، وقد أطلق اسم هذا الأمير ، دون أبناء جنكيز جميعاً على البلاد وعلى أهلها ، فعرفت هذه المناطق جميعاً باسم بلاد جغتاي ، وعرف الأتراك فيها بخاصة ، وكانوا غالبية كبيرة بها باسم الأتراك الجغتائيين .

- أحمد محمود الساداتى : تاريخ المسلمين فى شبه القارة الهندية وحضارتهم ، الجزء الثانى الدولة المغولية ، ص ٢٧٩ - ٢٨٠ .

(٢) أحمد السعيد سليمان : تاريخ الدول الإسلامية ومعجم الأسر الحاكمة ، الجزء الثانى ، دار المعارف ص ٥٦٠ .

(٣) محمد علاء الدين منصور : تاريخ إيران بعد الإسلام من بداية الدولة الطاهرية حتى نهاية الدول القاجارية ، ١٩٩٠ ، ص ٧١٠ .

بها خراسان^(٤) .

وما يهمنا من تلك الأسر الحاكمة الأسرتان التيمورية والصفوية واللذان لعبتا دوراً هاماً ومؤثراً في شتى مناحى الحياة في تاريخ إيران بصفة خاصة ومنطقة آسيا الوسطى بصفة عامة .

وسوف أتعرض في هذه المقدمة لتاريخ هاتين الدولتين بشيء من الاقتضاب مركزاً على الحكام الذين كان لهم دور فاعل في مجريات الأحداث السياسية والحضارية والفنية لهاتين الدولتين .

الدولة التيمورية (٧٧١ - ٩١١ هـ / ١٣٧١ - ١٥٠٤ م)

كانت الأحوال في المناطق الشرقية لإيران غير مستقرة مدة كبيرة من الزمن وقد منحت أراضي إقليم ما وراء النهر - بعد الفتح المغولي الرئيسي - لجغتاي الابن الثاني لجنكيز خان ، فأسس هناك دولته الخاصة .

وبعد ذلك بقليل قسمت هذه المنطقة الواسعة إلى قسمين : الأول منطقة ما وراء النهر الفعلية ، والثاني منطقة تركستان ، ثم اشتبك القسمان معا في حروب متواصلة استمرت إلى عام (٧٧٢ هـ / ١٣٧٠ م) حينما تمكن تيمور - الذي كان إذ ذلك في خدمة حاكم تركستان - من إخضاع الدولة المنافسة^(٥) .

أمير تيمور (٧٧١ - ٨٠٧ هـ / ١٣٧٠ - ١٤٠٤ م) .

ينتمي أمير تيمور (الذي يعرف في أوروبا باسم تامر لان أو تامر لنك) إلى فرع كركن من بيت برلاس^(٦) ، ولد في عام (٧٣٦ هـ / ١٣٦٦ م) في قرية من

(٤) أحمد السعيد سليمان : المرجع السابق ، ص ٥٢١ .

(٥) ولبر (دونالد) : إيران ماضيها وحاضرها . ترجمة : عبد النعيم حسنين ، الطبعة الثانية ١٩٨٥ ، ص ٧٦ .

(٦) فامبري (أرمنيوس) : تاريخ بخارى منذ أقدم العصور حتى العصر الحاضر ، ترجمة : أحمد محمود الساداتي ، الطبعة الثانية ١٩٨٧ ، ص ٢٠٦ .

قرى كش - تقع حاليا فى جمهورية أوزبكستان^(٧) - تعرف باسم شهر سبىز آى
المدينة الخضراء^(٨) .

ويشتهر أمير تيمور باسم تيمور كورك^(٩) ، وتيمور لك^(١٠) ، وأقساق
تيمور^(١١) ؛ ويعتبره الأوزبك حاليا بطلا قوميا لهم فاليه ينسبون حضارتهم ، وأنه
السبب الرئيسى فى وضعهم على الخريطة العالمية .

وصل تيمور فى شبابه بجده وذكائه وشجاعته إلى أن استوزره الأمير الجغتائى
الياس ابن تغلق تيمور صاحب سمرقند إذ ذاك فما غدا الوزير أن انقلب على أميره
واتخذ مكانه على عرش سمرقند عام (٧٧١هـ / ١٣٧٠م) ، بعد أن استولى على
بلغ ونشر سلطانه على القسم الغربى من بلاد جغتای ، وإن ترك لأمراء المغول به
بعض امتيازاتهم وحفظ عليهم مراسم الإمارة .

وقد استطاع أمير تيمور أن يضم إلى ملكه مغولستان وخوارزم كما اقتحم حدود
الهند فبلغ دهلى ، كما استولى على فارس ثم نفذ من العراق إلى بلاد الكرج
والشام ، ولم يرجع عن آسيا الصغرى حتى أوقع فى أسره بايزيد سلطان
العثمانيين^(١٢) .

Ali Durrani (F.) : Temur (1370 - 1405), Materials of the International (٧)
Scientific Conference " Amir Temur and his place in world History ,
Tashkent 1996, P. 29 .

Klaus pander (inG.) : Amir Temur and his hertage Achallenge Not (٨)
only for Uzbekistan . P. 23 .

(٩) كورك كان : أى المليح .

فامبرى : المرجع السابق ، ص ٢٠٦ ، حاشية ١ .

(١٠) أى الأعرج ، وذلك نظراً لإصابته فى قدمه اليمنى ، فكان يمشى طوال عمره عارجا فسمى
لذلك بتيمور الأعرج .

- علاء منصور : المرجع السابق ، ص ٥٩٣ .

(١١) أحمد السعيد سليمان : المرجع السابق ، ص ٥٥٩ .

(١٢) أحمد محمود الساداتى : المرجع السابق ، ص ٢٨٢ - ٢٨٣ .

ولمزيد من التفاصيل عن تلك الفتوحات ، انظر :

- ابن عربشاه : عجائب المقدور فى نوائب تيمور ، تحقيق : على محمد عمر ، دار الأنصار ،
بيروت ١٩٧٩ .

وعلى الرغم مما شاب فتوحاته من قسوة ووحشية وسفك للدماء^(١٣)، إلا أنه كان محبا للعلماء، مقربا لهم^(١٤)، كما كان يميل إلى الآداب والمعرفة، ويقبل كثيرا على مجالس الأدباء^(١٥)، فضلا عن هذا وذاك فقد كان شغوقا بفن البناء فجمع الآلاف من الصناع المهرة والمعماريين، بالإضافة إلى العديد من أصحاب الحرف الأخرى كالموسيقيين والكتاب وغيرهم من مختلف البلاد التي فتحها ونقلهم إلى حاضرتهم سمرقند^(١٦)، وقد ساهم هؤلاء جميعا في النهضة الفنية والمعمارية التي ازدهرت في إيران وآسيا الوسطى في عصره.

ولقد وافته المنية عام (٨٠٧هـ / ١٤٠٤م) أثناء عمله على تحقيق أعظم آماله ومطامعه في فتح العالم وهو الاستيلاء على الصين^(١٧)، حيث توفي في آترار على شاطئ نهر سيحون وهو في سن الحادية والسبعين^(١٨)، بعد أن ترك لأبنائه وأحفاده دولة مترامية الأطراف، لم يستطيعوا المحافظة عليها من بعده.

خلفاء تيمور :-

لما توفي تيمور لم يكن في سمرقند من أهل بيته - الذين يمكن أن يخلفوه على العرش - إلا اثنان ؛ أحد أحفاده وابن أخته ، بينما كان ابنه الرابع شاهر خ في هراة ، فاستطاع أن يظفر بالسيطرة على هراة وخراسان وما وراء النهر بعد حروب

(١٣) بارتولد (ف) : تاريخ الحضارة الإسلامية ، ترجمة : حمزة طاهر ، الطبعة الخامسة ١٩٨٣ ، ص ١٩٣ .

(١٤) ابن عريشاه : المرجع السابق ، ص ٣١٨ .

(١٥) رضا زاده شفق : تاريخ الأدب الفارسي ، ترجمة : محمد موسى هندأوى ، دار الفكر العربي ، ص ١٣٢ .

(١٦) Khidayatov (G.) : Builder of anew Maverannahr , Europe and Central Asia in the period of Temur and Temurides , International scientific Conference, Tashkent 1997, p. 27 .

(١٧) أحمد السعيد : المرجع السابق ، ص ٥٦١ .

(١٨) علاء منصور : المرجع السابق ، ص ٦٠٧ .

ومنازعات عائلية استمرت عاما تقريبا .

وظفر ابنه الثالث ميرا نشاء بالسيطرة على الجزء الغربى من إيران بما فى ذلك تبريز .

هذا وقد حكم شاهر خ - من عاصمته هراة - جميع أجزاء القسم الشرقى من إيران حتى عام (٨٥١ هـ / ١٤٤٧ م) وهزم قبائل قويونلو فى تبريز وطردهم إلى أرمينية ولكنه أجبر فى النهاية على تركهم يستولون على الإقليم الغربى من إيران^(١٩) .

وكان شاهر خ حليما عادلا^(٢٠)؛ كما كان من أكثر الملوك الذين حكموا إيران ثقافة ، وقد جعل هراة المركز الثقافى لوسط آسيا^(٢١) ، فجمع الفنانين من كافة أنحاء دولته ، وأقام لهم مجمعا علميا ومكتبة فى هراة^(٢٢) .

كما كانت إحدى نساء شاهر خ ، وهى جوهر شاد مشهورة بإنشاء الآثار الخيرية ، فأقامت عدة منشآت معمارية فى هراة وطوس ، أهمها على الإطلاق مسجدها الذى يحمل اسمها فى هراة^(٢٣) .

ميرزا ألغ بيك (٨٥١ - ٨٥٣ هـ / ١٤٤٧ - ١٤٤٩ م)

اسمع الأصلى (محمد تورغاي)^(٢٤) ، ابن السلطان شاهر خ ، وحفيد السلطان تيمور كوركان^(٢٥) ، تولى الحكم بعد وفاة والده شاهر خ ، وعلى الرغم من

(١٩) ولبر : إيران ماضيها وحاضرها ، ص ٧٩ .

(٢٠) شاهين مكارىوس : تاريخ إيران ، مطبعة المقتطف بمصر ١٨٩٨ ، ص ١٤٦ .

(٢١) علاء منصور : المرجع السابق ، ص ٦١٥ .

(٢٢) باريت (دوجلاس) : الفن الإسلامى ببلاد فارس ، ترجمة : أحمد عيسى ، مستخرج من كتاب تراث فارس ، لآربرى ، ص ٣٠ .

(٢٣) علاء منصور : المرجع السابق ، ص ٦١٥ - ٦١٦ .

(٢٤) فامبرى : المرجع السابق ، ص ٢٦٥ .

(٢٥) حربى أمين سليمان : المؤرخ الإيرانى الكبير غياث الدين خواندمير كما يبدو فى كتابه دستور الوزراء ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠ ، ص ٢١ ، حاشية ١ .

أن فترة حكمه كانت قصيرة حيث لم تدم سوى ثلاث سنوات من ٨٥١هـ / ١٤٤٧م) وحتى (٨٥٣هـ / ١٤٤٩م) (٢٦) ، قضائها في منازعات وحروب متواصلة مع أهل بيته من الأمراء ولم يقف الأمر عند حد ضياع الكثير من أراضيه حتى قضى عليه ابنه عبد اللطيف ميرزا بنفسه (٢٧) .

من جهة أخرى فلقد كان ألغ بيك على علم بأقسام العلوم الرياضية (٢٨) ، فلم يكن اهتمامه منصباً على لقاء العلماء فقط بل كان يشتغل بالعلم بعامة وعلم الهيئة بخاصة وهو من هذه الناحية نموذج نادر في التاريخ الإسلامي للحاكم العالم، وتشتهر كتب ألغ بيك وكتب خلفائه الأقربين في علم الهيئة بأنها آخر ما وصل إليه المسلمون في موضوعها (٢٩) .

لذا أقام مرصده المشهور في سنة (٨٥٢ هـ / ١٤٤٨ م) بمدينة سمرقند ، والذي لا يزال قائماً حتى اليوم ، وكان علماء إيران وطلبتهم الذين قدموا من إيران يدرسون فيه حركة الكواكب ، وألغ بيك نفسه يشتغل معهم (٣٠) ؛ ولقد تمكن ألغ بيك من إعداد جداول الهيئة وعمل فهرس الكواكب الذي سار عليه الكثير من العلماء لعدة قرون (٣١) .

وبالإضافة إلى ذلك فقد كان مهتماً بالعمارة ، فلقد أنشأ مدرستين إحداهما بسمرقند والأخرى ببخارى ، كما أنشأ خانقاة ومسجداً وقصراً يعرف (بقصر جهل ستون) أو قصر الأربعين عموداً (٣٢) .

(٢٦) ولبر : المرجع السابق ، ص ٨٠ .

(٢٧) مكاريوس : المرجع السابق ، ص ١٤٦ .

(٢٨) علاء منصور : المرجع السابق ، ص ٦١٦ .

(٢٩) بارتولد (ف) : تاريخ الترك في آسيا الوسطى ، ترجمة : أحمد السعيد سليمان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٦ ، ص ٢٥٤ - ٢٥٥ .

(٣٠) بارتولد : تاريخ الحضارة الإسلامية ، ص ١٤٠ - ١٤١ .

(٣١) - ОБСЕРВАТОРИЯ УЛУГБЕКА . «УЗБЕКИСТАН» . ١٩٧٩ г. ، стр. 28

(٣٢) علاء منصور : المرجع السابق ، ص ٦٢٦ .

والى جانب ذلك فلم تكن فروع المعرفة الأخرى بأقل حظا من رعاية ألغ بيك
فبلاطة كان ملتقى الشعراء والعلماء من كافة أركان الدنيا ، ولم تلق الفنون
الجميلة من عناية الأمراء منذ عهد السامانيين مثل ما لقيته عند ألغ بيك^(٣٣) .

هذا وقد خلف ميرزا ألغ عدد من الحكام^(٣٤) منهم :

- ميرزا عبد اللطيف بن ألغ بيك (٨٥٣ - ٨٥٤ هـ / ١٤٤٩ - ١٤٥٠ م)
- ميرزا عبد الله بن إبراهيم بن شاهر خ (٨٥٤ - ٨٥٤ هـ / ١٤٥٠ - ١٤٥٠ م)
- ميرزا بابر بن ميرزا بايسنقر بن شاهر خ (٨٥٢ - ٨٦١ هـ / ١٤٤٨ - ١٤٥٦ م)
- أبو سعيد بن سلطان محمد بن ميرزا نشاء (٨٥٥ - ٨٧٣ هـ / ١٤٥١ - ١٤٦٨ م)
- سلطان أحمد بن أبي سعيد (٨٧٣ - ٨٩٩ هـ / ١٤٦٨ - ١٤٩٣ م)
- سلطان محمود بن أبي سعيد (٨٩٩ - ٩٠٠ هـ / ١٤٩٣ - ١٤٩٤ م)
- سلطان حسين بن بايقرا (٨٧٥ - ٩١١ هـ / ١٤٧٠ - ١٥٠٥ م)

حسين بايقرا (٨٧٥ - ٩١١ هـ / ١٤٧٠ - ١٥٠٥ م) .

يعد السلطان حسين بن بايقرا من أشهر الأمراء التيموريين على الإطلاق حيث
أعاد إحياء النهضة الأولى للحضارة والفنون في هراة^(٣٥) ، فبعد مقتل السلطان (أبي
سعيد) تمكن حسين ميرزا بن بايقرا من الاستيلاء على هراة وتنصيب نفسه سلطانا
على الدولة التيمورية^(٣٦) . ويعتبر حسين بايقرا أحد أشهر الأمراء التيموريين لأنه
فضلا عن حاله الأمن والراحة النسبية التى نعم بها أهل خراسان وهراة مدة حكمه

(٣٣) أرمنيوس : المرجع السابق ، ص ٢٦٨ - ٢٦٩ .

(٣٤) لمزيد من التفاصيل عن هؤلاء الحكام وأهم الأحداث فى عهد كل منهم انظر :

- أرمنيوس : المرجع السابق ، ص ٦١٨ - ٦٢١ .

(٣٥) حربى أمين سليمان : المرجع السابق ، ص ٢١ .

(٣٦) عبد السلام عبد العزيز فهمى : منظومة فرهاد وشيرين للأمير على شيرنوائى ومقارنتها بمنظومة

خسرو وشيرين لنظامى الكنجوى ، دار المعارف ١٩٨١ ، ص ١٧ .

فإن عصره هو ألمع عصور الحضارة فى عهد التيموريين^(٣٧) ، فعهد بايقرا يعتبر العصر الذهبى لإرتقاء الفنون والتعمير والآداب والعلوم جميعاً . وحسبنا دليلاً قول بابر فى فنون هذا العصر : (وكان بيلاط بايقرا كذلك طائفة من الخطاطين كان سلطان على أبرزهم جميعاً ؛ أما الرسامون فقد كان بهزاد أرفعهم قدراً ، أما الموسيقيون فلم يكن منهم يجيد العزف مثل خواجه عبد الله مروايد ومنهم كذلك محمد العردى ...) .

وفى باب التعمير أنشأ وزيره على شير سبعين وثلاثمائة بناء من مساجد ومدارس و خانقاوات بقى بعضها قائماً حتى اليوم فى إيران وأفغانستان .

وقد أصبحت العمائر السلطانية وشوامخ البنيان موضوعات لشعر الشعراء وأشهرهم عبد الرحمن الجامى^(٣٨) .

ونخلص من هذا إلى أن هذا الأمير جمع بيلاطه أساطين الفنون وشيوخ العلم والمعرفة فى عصره ، وبه ختمت صفحة كبار التيموريين ببلاد ما وراء النهر^(٣٩) .
الدولة الصفوية :

يعتبر العصر الصفوى من أزهى العصور التاريخية التى مرت بها إيران ، فهو يمثل إعادة بناء دولة إيرانية قومية تمثلت فى إحياء الروح القومية مرة أخرى^(٤٠) ؛ فضلاً عن إعلان المذهب الشيعى الإمامى مذهباً رسمياً لإيران بعد أن كان الإيرانيون أهل سنة وجماعة^(٤١) .

ورغم ما عرف عن تشيع هذه الأسرة إلا أن غالبية المصادر تؤكد أن الشيخ

(٣٧) علاء منصور : المرجع السابق ، ص ٦٢٠ .

(٣٨) المرجع نفسه ، حاشية ص ٦٢٦ .

(٣٩) أحمد محمود الساداتى : المرجع السابق ، ص ٢٩٤ .

(٤٠) ولبر : المرجع السابق ، ص ٨٦ .

(٤١) محمد السعيد عبد المؤمن : الظواهر الأدبية فى العصر الصفوى ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧٨ ، ص ٢٧ .

صفى الدين وابنه صدر الدين كانا سنيين ، وأن هذه الطريقة لم تتحول إلى التشيع إلا فى أيام حفيده خواجه على الذى تولى رئاسة الطريقة فى سنة (٨٠١هـ / ١٣٩٩م)^(٤٢).

وتنسب هذه الدولة فى الأصل إلى الشيخ صفى الدين الأردبيلى بن الشيخ أمين الدين جبريل ، والذى ينتهى نسبه إلى محمد بن حسن بن محمد بن إبراهيم بن جعفر الصادق بن محمد الباقر بن على زين العابدين بن الحسين بن على بن أبى طالب^(٤٣)؛ وبعد وفاته خلفه ابنه صدر الدين الذى كان حريصاً على تنشيط الطريقة التى أنشأها والده^(٤٤).

وقد خلف صدر الدين ابنه خواجه على (٧٩٤ - ٨٣٠هـ / ١٣٩١ - ١٤٢٧م) وهو الذى اتجه بالطريقة الصفوية إلى التشيع^(٤٥).

ثم تولى جنيد رئاسة الطريقة فى عام (٨٥١هـ / ١٤٤٧م) وبعد من أهم مؤسسى هذه الأسرة ، حيث تمكن من جمع الكثير من المريدين حوله وخاض بهم العديد من الحروب^(٤٦)، ولكنه قتل فى سنة (٨٦٠هـ / ١٤٥٥م) فى حربه ضد أمير شروان فخلفه سلطان حيدر الذى تقدم إلى شروان طالباً ثأر أبيه لكنه قتل أيضاً فى سنة (٨٩٣هـ / ١٤٨٧م) ، وكان لسلطان حيدر أولاد ثلاثة هم على وإبراهيم وإسماعيل ، ولكن لم يبق منهم إلا إسماعيل^(٤٧).

(٤٢) حسين مؤنس : أطلس تاريخ الإسلام ، الطبعة الأولى ، القاهرة ١٩٨٧ ، ص ٢٤٤ .

(٤٣) أحمد الخولى ، وديع جمعة : تاريخ الصفويين وحضارتهم ، الجزء الأول ، دار الرائد العربى ، ص ٢٩ - ٣٠ .

(٤٤) عبد العزيز سليمان نوار : تاريخ الشعوب الإسلامية فى العصر الحديث ، الجزء الأول ، بيروت ١٩٧١ ، ص ٢٢ .

(٤٥) The Cambridge History of Islam , Vol. 1, p. 396 .

(٤٦) أحمد الخولى : المرجع السابق ، ص ٣٣ - ٣٤ .

(٤٧) محمد علاء الدين منصور : المرجع السابق ، ص ٦٤٠ .

الشاه إسماعيل (٨٩٢ - ٩٣٠ هـ / ١٤٨٧ - ١٥٢٤ م) .

ولد إسماعيل الصفوى عام (٨٩٢ هـ / ١٤٨٧ م)^(٤٨) ، وفى الثالثة عشرة من عمره سعى للثأر لوالده وتأسيس أسرة حاكمة^(٤٩) واستطاع فى سنة (٩٠٦ هـ / ١٥٠٠ م) أن يجلس على العرش فى تبريز ، وبحلول عام (٩١٦ هـ / ١٥١٠ م) كان قد استولى على العراق وفارس وكرمان وهمدان وخراسان ، وشقت قواته طريقها شرقاً حتى بلغت خيوة^(٥٠) .

هذا وقد أعلن الشاه إسماعيل المذهب الشيعى مذهباً رسمياً للدولة ، وجعل هذا المذهب العنوان العريض الذى انبثقت منه سياسة الشاه الداخلية والخارجية ، حيث أراد أن يحقق أمل أجداده فى الاستحواذ على السلطة المادية إلى جانب السلطة الروحية ، وكان العنف أسلوبه الغالب للوصول إلى أهدافه^(٥١) .

من جهة أخرى فقد أولى الشاه إسماعيل اهتماماً كبيراً بالفنانين والشعراء والخطاطين والمصورين ، ومنهم بهزاد الذى عينه مديراً للمكتبة التى ألحق بها مرسماً لفنون الكتاب^(٥٢) .

الشاه طهماسب (٩١٩ - ٩٨٤ هـ / ١٥٧٦ م) :

ولد طهماسب فى الرابع والعشرين من رجب عام (٩١٩ هـ / ١٥١٣ م) ، وكان عمره حين توفى أبوه أحد عشر عاماً ، وكان يحكم خراسان أولاً ، ثم استدعى إلى مقر أبيه وقت وفاته^(٥٣) ، حيث تولى حكم الدولة الصفوية عام (٩٣٠ هـ / ١٥٢٤ م)^(٥٤) .

(٤٨) أحمد الخولى : المرجع السابق ، ص ٤٩ .

(٤٩) علاء منصور : المرجع السابق ، ص ٦٤١ .

(٥٠) ولير : المرجع السابق ، ص ٨٦ .

(٥١) محمد السعيد عبد المؤمن : المرجع السابق ، ص ٣٠ .

(٥٢) زكى حسن : الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى ، ص ١١٨ .

(٥٣) علاء منصور : المرجع السابق ، ص ٦٤٨ .

(٥٤) أحمد الخولى : المرجع السابق ، ص ١١٣ .

وبعد طهماسب ، من أطول شاهات الدولة الصفوية حكمًا ، حيث جلس على عرش إيران مدة ٥٢ عاما ، وتوفي عام (٩٨٤هـ / ١٥٧٦ م) (٥٥) .

هذا وقد تميز عصره بازدياد نفوذ طوائف القزلباش فأثاروا الفتن والقلاقل ، ومن مظاهر الصراع مع العثمانيين في عهده ، استيلاء السلطان العثماني سليمان القانوني على أذربيجان وبغداد وغيرها من الأراضي الغربية التابعة لإيران (٥٦) ، وقد لجأ إلى إيران في عهده كل من بايزيد بن سليمان القانوني ، وهمايون الذي جلس على عرش الهند بعد وفاة والده ظهير الدين بابر ، وساعده طهماسب على استرداد عرشه (٥٧) ، أما عن علاقته بالأوروبيين فكان حذرًا جدًا فيها (٥٨) . على أن أهمية حكم طهماسب لا تكمن فقط في تطهير البلاد من الفساد وفي تثبيت المذهب الشيعي في أنحاء إيران ، بل إنه أفلح في الحصول على اعتراف رسمي من أعدائه العثمانيين السنة بهذه الدولة الشيعية في إيران (٥٩) .

من جهة أخرى ، فإن الشاه طهماسب كان راعيًا للفن والأدب فازدهر في عهده فن التصوير (٦٠) ، حيث مارس التصوير بنفسه ، ورعى الفنانين رعاية عاهل وفنان معًا (٦١) .

هذا وتعد الكتب التي صورت في تبريز حينذاك من خير أنواع الكتب التي أنتجت على الإطلاق (٦٢) .

(٥٥) بروكلمان : تاريخ الشعوب الإسلامية ، ص ٤٩٩ .

(٥٦) الصدفي (رزق الله منقريوس) : تاريخ دول الإسلام ، الجزء الثالث ، القاهرة ١٩٠٨ ، ص ١٨٣ .

(٥٧) ميرزا محمد علي ذكا الملك : تاريخ إيران ، جاب جهارم ، دورة دوم (١٣٣٣هـ . ش) ، ص ٢٣٧ - ٢٣٨ .

(٥٨) لمزيد من التفاصيل عن تلك الأحداث ، انظر :

- أحمد الخولي : المرجع السابق ، ص ١٤٥ - ١٤٦ .

- علاء منصور : المرجع السابق ، ص ٦٤٨ - ٦٥٢ .

(٥٩) محمد السعيد عبد المؤمن : المرجع السابق ، ص ٣٢ .

(٦٠) Braun (H.) : Iran under the Savafids and in the 18 th, p. 190 .

(٦١) ثروت عكاشة : التصوير الفارسي والتركي ، الطبعة الأولى ١٩٨٣ ، ص ٢٥٥ .

(٦٢) باريت : المرجع السابق ، ص ٣٤ .

سلطان محمد شاه « محمد خدا بنده » (٩٨٥ - ٩٩٦ هـ / ١٥٧٨ - ١٥٨٨ م) .

الشاه عباس الأول : (٩٩٦ - ١٠٣٨ هـ / ١٥٨٧ - ١٦٢٨ م) :

كان الشاه عباس الشخصية القوية في البيت الصفوي ، وبعد مساوياً لأي ملك عظيم وجد في إيران على طول تاريخها الطويل ، وقد سجلت سنوات حكمه جيداً خصوصاً بواسطة الرحالة الإنجليز الذين زاروا بلاطه^(٦٣) ، كما استطاع بمساعدة ضابط إنجليزي نظم له جيشه أن يسترد بعض الولايات الغربية التي استولى عليها العثمانيون^(٦٤) .

وفي عام (١٠٠٧ هـ / ١٥٩٨ م) نقل الشاه عباس العاصمة إلى أصفهان ، واختصها بكل عناية واهتمام ، فاستدعى إليها المعمارين والفنانين وكذلك الحرفيين لتعميرها وتزيينها ، وبالتالي أصبحت تنافس إستانبول ودلهي وغيرهما من حيث الأناقة والجمال^(٦٥) .

فقد شيد بها الكثير من المساجد الجديدة ، والقصور ، والكبارى ، والطرق الممهدة والحدائق حتى إن الرحالة الأوربيين أطلقوا عليها « أصفهان نصف العالم »^(٦٦) .

ويستطيع الدارس لتاريخ الدولة الصفوية أن يلمس في وضوح ، كيف أن سياسة هذه الدولة في عهد الشاه عباس قد تطورت بما يناسب شخصية هذا الملك ويتفق مع ميوله ورغباته ، فقد شهد عهده استقراراً داخلياً فاهتم بالإصلاح والتعمير ، كما اهتم بتوفير الراحة للمواطنين والأمن للقوافل التجارية والمسافرين ، حيث شهد هذا العصر انفتاحاً على الغرب والشرق ؛ فكانت سياسته الخارجية تهتم بإقامة العلاقات

(٦٣) ولبر : المرجع السابق ، ص ٨٨ .

(٦٤) أحمد السعيد سليمان : تاريخ الدول الإسلامية ، الجزء الثاني ، ص ٥٤٦ .

(٦٥) ولبر : المرجع السابق ، ص ٨٨ .

(٦٦) Ferrier (R. W.) : The Arts of persia , London 1989, p. 102 .

السياسية والتجارية مع دول أوروبا ، ويعقد الأحلاف السياسية والتجارية مع الملوك ويرسل التجار الإيرانيين ببضائعهم إلى أوروبا .

ونظرا لما اتسمت به شخصية الشاه عباس من تعصب شديد للمذهب الشيعي فقد أثر ذلك على سياسته الخارجية مع الدولة العثمانية ولعل تقربه لأوروبا المسيحية ومحاولة عقد اتفاقيات مع الدول الأوروبية سواء سياسية أو تجارية كان من قبيل الاتحاد مع هذه الدول ضد عدوها الأول وعدوه وهي الدولة العثمانية السنية^(٦٧) ونتيجة لهذا التعصب أيضا بذل الشاه عباس قصارى جهده في ترويج المذهب الإثني عشري الشيعي كما اهتم بتعمير مدينة النجف ومقابر الأئمة ، ثم أوقف عام ١٠١٧ هـ / ١٦٠٨ م) جميع أملاكه الخاصة للأئمة الأربعة عشر المعصومين^(٦٨) بالإضافة إلى ذلك فقد نالت العمارة والفنون كل رعاية واهتمام في عصر الشاه عباس ، فبالنسبة للعمارة ، فقد شيد الكثير من العمائر كمسجد شاه ، ومسجد لطف الله وقصر عالي قابو وغيرها^(٦٩) ، حتى إنه كان بأصفهان عند وفاته ١٦٢٢ مسجداً ، و ٤٨ مدرسة ، و ١٨٠٢ وكالة ، و ٢٧٣ حماماً^(٧٠) ، أما فيما يتعلق بالفنون ، فقد ازدهر الكثير منها في عهد الشاه عباس ، فأحضر ٣٠٠ من الصناع المهرة في صناعة الخزف مع عائلاتهم من الصين ليعلموا الصناع الإيرانيين الجودة في هذه الصناعة ويدربوهم على إتقانها^(٧١) ؛ على أن التفوق الفني كان لصناعة النسيج فقد أنتج النساجون الذين كانوا يشتغلون في أصفهان ويزد وغيرهما الأطلس والمخمل والحرائر ذات الخيوط الفضية والذهبية في نماذج الزخرفة فقط^(٧٢) .

(٦٧) عادل عبد المنعم : الاتجاهات العقائدية والفكرية في العصر الصفوي وأثرها على الفنون الإسلامية ، مخطوط رسالة دكتوراه ، بجامعة عين شمس ، ص ٢٩ .

(٦٨) علاء منصور : المرجع السابق ، ص ٦٦٩ .

(٦٩) Dury : Art of Islam, Germany , 1970 , p. 224 .

(٧٠) The Cambridge history of Islam. vol 1, p. 420 .

(٧١) صادق نشأت ، ومصطفى حجازي ، صفحات عن إيران ، الطبعة الأولى ، القاهرة ١٩٦٠ م ، ص ٧٩ .

(٧٢) ولبر : المرجع السابق ، ص ٩٤ .

كما انتشرت في عهد الشاه عباس الصور الجدارية ، وكان هذا انعكاسا لذوق الشاه الذي شابه شاه جهان في الهند^(٧٣).

خلفاء الشاه عباس الأول :

خلف الشاه عباس عدد من الملوك الضعاف انحدرت إيران في أيامهم وحتى نهاية حكم الدولة الصفوية ، فبعد وفاة الشاه عباس في عام (١٠٣٨هـ / ١٦٢٩م) خلفه :

- الشاه صفى بن صفى ميرزا بن شاه عباس الكبير (١٠٣٨-١٠٥٢هـ / ١٦٢٨-١٦٤٢م)
- الشاه عباس الثانى بن الشاه صفى (١٠٥٢ - ١٠٧٧هـ / ١٦٤٢ - ١٦٦٦م)
- الشاه سليمان بن الشاه عباس الثانى (١٠٧٧ - ١١٠٥هـ / ١٦٦٦ - ١٦٩٢م)
- الشاه سلطان حسين بن الشاه سليمان (١١٠٥ - ١١٣٥هـ / ١٦٩٢ - ١٧٢٢م)
- الشاه طهماسب الثانى بن الشاه سلطان حسين (١١٣٥ - ١١٤٤هـ / ١٧٢٢ - ١٧٣١م)
- الشاه عباس الثالث بن الشاه طهماسب الثانى (١١٤٤ - ١١٤٨هـ / ١٧٣١ - ١٧٣٥م)

(٧٣) ثروت عكاشة : المرجع السابق ، ص ٢٦٤ .

الباب الأول

خطوط الكتابات ومضمونها على التحف المعدنية التيمورية والصفوية

الفصل الأول : أنواع الخطوط :

أولاً : الخط الكوفى .

ثانياً : خط الثلث .

ثالثاً : الخط الفارسى .

الفصل الثانى : مضمون الكتابات الدعائية والتسجيلية :

أولاً : الكتابات الدعائية .

ثانياً : الكتابات التسجيلية (الألقاب - توقيعات الصناع - أصحاب

التحف - التوايح) .

الفصل الثالث : مضمون الكتابات الدينية والمذهبية والفارسية .

الفصل الأول أنواع الخطوط

- أولاً : الخط الكوفي .
- ثانياً : خط الثلث .
- ثالثاً : الخط الفارسي .

يعتبر الخط من العناصر المهمة للتراث الإسلامى ، وقد تعددت أشكاله وتنوعت وبذلك يكون قد تجاوز مجال استعماله الأساسى والوصول إلى الجمالية واعتبر بحق من أبرز معالم الفنون الإسلامية بل القاسم المشترك لجميع الفنون من عمائر ثابتة وتحف منقولة^(١) .

هذا ولقد سار الإيرانيون على نهج الأقطار الإسلامية الأخرى من حيث استخدامهم للخطوط^(٢) فى كل فن من فنونهم سواء فى العمائر الدينية والمدنية أو فى الفنون التطبيقية من خزف وأخشاب ومعادن وغير ذلك^(٣) .

وما يهمنا من تلك الفنون هو فن المعادن وما عليه من خطوط تمثل قمة التطور الذى وصلت إليه تلك الخطوط فى العصرين التيمورى والصفوى ، والتى تتضح من خلالها الفروق الواضحة عما كانت عليه على التحف المعدنية المبكرة .

أما عن أنواع الخطوط التى استخدمت فى تنفيذ الكتابات على المعادن الإيرانية فى الفترة موضوع الدراسة فعديدة ومتنوعة ويمكن حصرها فى الأنواع التالية :-

الخط الكوفى :-

أطلق المؤلفون القدامى على الخط العربى بصفة عامة اسم الكوفى وربما كان من أسباب هذه التسمية غلبة العناية بالكتابة العربية فى مدينة الكوفة منذ أن اتخذها على بن أبى طالب مركز الخلافة الإسلامية^(٤) ؛ ويطلق مصطلح الخط الكوفى على الخطوط التى ترسم حروفها وفق المسارات الهندسية والتى شاعت فى القرون الخمسة

(١) ناهض عبد الرازق دفتر : تطور الخط العربى على المسكوكات العربية حتى نهاية العصر العباسى ، المورد ، المجلد الخامس عشر ، العدد الرابع ، ١٩٨٦ ، ص ٤٥ .

(٢) زكى محمد حسن : المرجع السابق ، ص ٢٩٧ .

(٣) يوسف ذنون : خط الثلث ومراجع الفن الإسلامى ، (أعمال الندوة العالمية المنعقدة فى إستانبول ، أبريل ١٩٨٣) ، ص ١٠٧ .

(٤) حسن الباشا : تطور الخط العربى فى الإسلام ، مجلة منبر الإسلام ، عدد يناير ١٩٦٢ ، ص ٦٩ .

الأولى للهجرة^(٥)، والخط الكوفى يمثل ظاهرة من ظواهر الفن الإسلامى ، بدأ -
ككل الظواهر الفنية المعروفة - بسيطاً ثم تدرج فى سلم الارتقاء إلى أن بلغ الذروة
فى بعض جهات العالم الإسلامى^(٦)، والتي من بينها إيران التى أخذت بالخط
الكوفى بعد الفتح الإسلامى مباشرة^(٧)، حيث أصبح الخط الرسمى^(٨)، واستمر
مستعملاً فى شتى الأغراض الكتابية مدة خمسة قرون^(٩)، وخلال تلك الفترة
أخذت حروفه وكلماته تكتب بأشكال زخرفية مختلفة مما أدى إلى تفرعه إلى أشكال
متعددة^(١٠) كل شكل يناسب المادة التى يكتب عليها ، منها :

- الكوفى التذكارى (اليابس) .

- الكوفى اللين (خط التحرير المخفف) .

- كوفى المصاحف^(١١) .

هذا وقد تعرض العديد من الباحثين لدراسة الخط الكوفى وأشكاله المختلفة
ومميزاته الفنية باستفاضة كبيرة ، حيث أفردوا له العديد من مؤلفاتهم وأبحاثهم^(١٢) .

(٥) يوسف ذنون : قديم وجديد فى أصل الخط العربى وتطوره فى عصوره المختلفة ، المورد ، العدد
الرابع ، ص ١٢ .

(٦) إبراهيم جمعة : دراسة فى تطور الكتابات الكوفية على الأحجار فى مصر فى القرون الخمسة
الأولى للهجرة ، دار الفكر العربى ، ١٩٦٩ ، ص ٩٥ .

(٧) عباس العزاوى : الخط العربى فى إيران ، سومر ، مجلد ٢٥ ، بغداد ١٩٦٩ ، ص ١٧٩ .

(٨) James (A.) : Islamic Art an Introduction, Dublin 1974. p. 22 .

(٩) ديماند (م . س) : الفنون الإسلامية ، ترجمة : أحمد عيسى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٢ ،
ص ٧٦ .

(١٠) حسن الباشا : الخط الفن العربى الأصيل (حلقة بحث الخط العربى) . القاهرة ١٩٦٨ ، ص
٢٧ .

(١١) محمود شكرى الجبورى : نشأة الخط العربى وتطوره ، بغداد ١٩٧٤ ، ص ٥ .

(١٢) لمزيد من التفاصيل عن الخط وأنواعه ، انظر :-

إبراهيم جمعة : دراسة فى تطور الكتابات الكوفية ، على الأحجار فى مصر فى القرون الخمسة
الأولى للهجرة ، ١٩٦٩ .

حسن الباشا : تطور الخط العربى فى الإسلام ، مجلة منبر الإسلام ، يناير ١٩٦٢ =

ومن ثم فسوف أكتفى بالإشارة إلى الدور الذي لعبه هذا الخط بأنواعه المختلفة في زخرفة التحف المعدنية الإيرانية ، وإلى أى مدى كان استخدام هذا الخط على تلك التحف ، فضلاً عن إبراز التطور الخاص لذلك الخط فى الفترة موضوع الدراسة .

فبالنسبة للخط الكوفى فقد قل استخدامه على التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة سواء بصورته البسيطة أو بأشكاله المركبة ، ندرجة أنه يمكننا القول بأنه أصبح من النادر ظهوره ليس على التحف المعدنية فقط بل على سائر الفنون التطبيقية المعاصرة .

وقد استخدم هذا الخط على التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة ، بعدة أشكال مختلفة وذلك على النحو التالى :-

-
- = : الخط الفن العربى الأصيل (حلقة بحث الخط العربى) ، ١٩٦٨ .
- حسين عبد الرحيم عليوه : الخط ، ضمن كتاب القاهرة تاريخها . فنونها ، آثارها ، القاهرة ١٩٧٠ .
- : الكتابات الأثرية العربية ، دراسة فى الشكل والمضمون ، مستخرج من المجلة التاريخية المصرية ، القاهرة ١٩٨٤ .
- شاكر حسن ال سعيد : الأصول الحضارية والجمالية للخط العربى ، الطبعة الأولى ، بغداد ١٩٨٨ .
- عباس العزاوى : الخط العربى فى إيران ، سومر ، مجلد ٢٥ ، بغداد ١٩٦٩ .
- محمد طاهر الكردى : تاريخ الخط العربى وآدابه ، الطبعة الأولى ١٩٣٩ .
- محمود شكرى الجبورى : نشأة الخط العربى وتطوره ، بغداد ١٩٧٤ .
- ناجى زين الدين المصرى : مصور الخط العربى ، بغداد ١٩٦٨ .
- : بدائع الخط العربى ، بغداد ١٩٧٢ .
- يوسف أحمد : الخط الكوفى ، الرسالة الثانية ، الطبعة الأولى ١٩٣٤ .
- يوسف ذنون : المرجع السابق .

Flury (S.) : Ornamental Kufic Inscription on Pottery . A survey of Persian Art vol. 2 . Oxford 1939 .

Grohman (A.) : The Origin and Early development of floriated kufic . Ars orientalis . vol. 2, 1957 .

Musee D' Art et D' Histoire , Islamic Calligraphy , Geneva 1988 .

الكوفي البسيط -

وهو النوع الذى لا يلحقه التوريق أو التخميل أو التضيف ومادته كتابية بحتة ، وقد شاع فى العالم الإسلامى شرقه وغربه فى القرون الهجرية الأولى^(١٣) ، ولكن قل استخدامه بصورة واضحة على تحف تلك الفترة ، ونلاحظ أن الخطاط لم يكتف بنقش أشكال الحروف نفسها فقط ، وإنما بدأ يضيف إلى بدايات الحروف ونهاياتها زيادة زخرفية اتخذت هيئة شرطة صفرى - أو شوكة - ويوصف الخط بهذه الصورة بالكوفي ذى الزيادات^(١٤) .

وقد اقتصر استخدامه على التحف التيمورية المبكرة (لوحة ٧) ثم اختفى بعد ذلك من على بقية التحف المعدنية فى الفترتين التيمورية والصفوية . هذا ولم يصلنا هذا الخط على النماذج التى نفذ عليها بشكل مفرد بل استخدم جنباً إلى جنب مع خطوط أخرى كالثلث والفارسي .

الكوفي المورق :-

تطورت الزيادات التى انتهى بها الخط الكوفي البسيط فى القرن (٣ هـ / ٩ م) إلى ما يشبه الورقة النباتية وتشكلت بها بدايات الحروف ونهاياتها^(١٥) ، وحروف هذا الخط تكون عمودية وأفقية^(١٦) بحيث تنبثق من قمم الحروف أو نهايتها أنصاف مراوح نخيلية ، وأوراق نباتية ثنائية أو ثلاثية الفصوص^(١٧)

ومثلما كان الحال بالنسبة للكوفي البسيط من حيث قلة استخدامه على التحف المعدنية التيمورية واختفاؤه تماماً من على التحف الصفوية ، ينطبق الوضع على الكوفي المورق أيضاً حيث استخدم بقلة على التحف التيمورية ، وأحياناً ما تنفذ

(١٣) إبراهيم جمعة : المرجع السابق ، ص ٤٥

(١٤) حسين عليوه : الكتابات الأثرية العربية ، ص ٢١٠ .

(١٥) المرجع نفسه ، ص ٢١١ .

(١٦) Musee d' Art et d' Histoire , Islamic Calligraphy . p. 32

Grohman (A.) : Op. Cit., P. 275 (١٧)

نهايات الحروف على كلمات غير عربية ، مما يدل على أن هذا الخط أصبح يمثل أسلوباً قديماً في الكتابة لم يبق منه إلا الشكل الزخرفي فقط .

الكوفي المصفور المنتهى برؤوس آدمية :

يعد الكوفي المصفور من أكثر أنواع الخطوط التي ابتدعت على الأرض الإيرانية ، لأنه تضمن كثيراً من العناصر الزخرفية مع الخط لدرجة أن الصفة المميزة للخط قد تغيرت بدرجة كبيرة^(١٨) .

وقد تمكن الخطاط في هذا النوع من الخط من ضمير أو جدل بعض الحروف مع بعضها البعض^(١٩) .

ويتميز هذا النوع من الخط في الفترة موضوع الدراسة بأنه كان قليل الاستخدام على التحف المعدنية التيمورية ، ولم تظهر له أية نماذج على المعادن الصفوية ، هذا ولم يقتصر استخدامه على التحف المعدنية التيمورية بصورته المتعارف عليها من ضمير أو جدل بعض الحروف مع بعضها البعض بل قام الفنان بإنهاء هامات الحروف برؤوس آدمية متقابلة ومتدابرة (لوحة ٢) ، وهي خاصية تميز بها خط الثلث دون غيره من أنواع الخطوط الأخرى على المعادن المنتجة في شرق العالم الإسلامي سواء في الموصل أو إيران منذ العصر السلجوقي (لوحة ١) (٤٢٩ - ٧٠٠ هـ / ١٠٣٧ - ١٣٠٠ م) ، بالإضافة إلى مصر وبلاد الشام .

خط الثلث :-

يعد هذا الخط واحداً من الأقلام الستة^(٢٠) ، ويعبر عنه بإمام الخطوط حيث إنه أصعبها ولا يعتبر الخطاط خطاطاً إلا إذا أتقنه^(٢١) ، يقول عنه الصيداوي في منظومته^(٢٢) :

(١٨) Flury (S.) : Ornamental Kufic Inscription on pottery , p. 1744 .

(١٩) حسين عليوه : المرجع السابق ، ص ٢١٢ .

(٢٠) The Encyclopaedia of Islam, Vol. 4, Leiden 1978, p. 1123 .

(٢١) محمد طاهر الكردي : المرجع السابق ، ص ١٠١ .

(٢٢) عبد القادر الصيداوي : وضاحة الأصول في الخط ، تحقيق : هلال ناجي ، المورد ،

من أدمن الثلث على الدوام أعانه فى سائر الأقلام

وقد اختلف فى تسمية الثلث ، ويرجع ذلك على قدر تركيبه من الأصل ، حيث أن للخط طرفين من أصول الأقلام هما له كالحاشيتين أحدهما قلم الطومار^(٢٣) وهو مستو كله وآخر يسمى غبار الحلية مستدير كله .

والثلث نوعان ثقيل الثلث وتقدر مساحته بثمانى شعرات من شعر البرذون^(٢٤) ، وخفيف الثلث وهو كالثقل إلا أنه أدق منه قليلا والفرق بينهما أن الثقيل تكون منتصباته ومبسوطاته قدر سبع أو ثمان نقط على ما فى قلمه ، والخفيف يكون مقدار ذلك منه خمس نقاط فإن نقص عن ذلك قليلا سمي القلم اللؤلؤى^(٢٥) .

وتكاد تجمع المراجع المختلفة التى تناولت الخط بالدراسة على أن ابن مقلة هو الذى وضع القواعد الأساسية للخط المنسوب وعلى رأسه خط الثلث ، غير أن الحقيقة أن الخط المنسوب سبق ابن مقلة ولم يكن هو واضع قواعده إذ عثر على كتابات تحمل خطأ منسوباً تعود إلى فترة يصعب معها أن يكون لابن مقلة دور فيها وهو ابن العشرين وهذه الكتابات على النقود وأهمها درهم أحمد بن محمد المؤرخ بسنة ٢٩٢ هـ ، وعليه ثلاثة أسماء بخط منسوب بلغ مرحلة كبيرة من النضج مما يدل على رسوخه^(٢٦) .

وبصفة عامة فقد استخدم هذا الخط فى الزخرفة الكتابية منذ القرن

(٢٣) عرف الطومار باسمه نسبة إلى نوع الورق وحجمه الذى كان يكتب به عليه حيث كان ذا حجم كبير وكان عرض هذا القلم أربع وعشرين شعرة من شعر الحصان .

- حسين عليوه : الكتابات الأثرية العربية ، ص ٢٢٢ ، حاشية ٥٤ .

- عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى ، ص ١٧٥ ، حاشية ٣ .

(٢٤) البرذون : أحد أنواع الخيل تنطق بكسر الباء والجمع براذين .

- مصطفى بركات محسن : دراسة للخط والألقاب والوظائف من خلال النصوص التأسيسية الباقية للعمائر العثمانية بمدينة القاهرة . مخطوط رسالة ماجستير ، بجامعة القاهرة ، ١٩٨٨ ص ١٧٨ ، حاشية ٢ .

(٢٥) القلقشندى : صبح الأعشى ، ج ٣ ، ص ١٠٤ .

(٢٦) يوسف ذنون : قديم وجديد فى أصل الخط العربى ، ص ١٧ .

(٣٩٠ هـ / ٩٠٠ م)، وحتى الوقت الحاضر ، واستمرت أشكاله التي ظهرت واضحة في النصف الأول من القرن (٤٠٠ هـ / ١٠٠٠ م) لم يطرأ عليها إلا تطور محدود لم يتضح إلا في الفترات المتأخرة (٢٧).

هذا وقد كان هناك خلط كبير لدى الباحثين والدارسين للآثار والفنون الإسلامية في التفريق بين خطي الثلث والنسخ على العمائر والفنون التطبيقية المختلفة ، حيث ذكروا أن كلا الخطين استخدمتا معا على العمائر والفنون المختلفة ، لكن يتضح من خلال الأنواع والأشكال المختلفة للعمائر والفنون التطبيقية أن الخط المستخدم في تنفيذ النقوش الكتابية على العمائر والفنون قد اقتصر على الثلث ، بينما استخدم خط النسخ في تحرير المصاحف والمكتابات المختلفة ، أى استخدم في الكتابة على الورق ، بالإضافة إلى بعض بلاطات القاشانى وبعض شواهد القبور .

هذا وقد أدت كتابات خط الثلث دوراً هاماً في زخرفة معظم المنتجات الفنية في العصرين التيمورى والصفوى والتي من بينها بطبيعة الحال التحف المعدنية (راجع اللوحات ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١١ ، ١٢ ، ١٤ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٣ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٣٢ ، ٣٥ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٧١ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٨٦ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٢) حيث نفذ الثلث (٢٨) على تلك

(٢٧) يوسف ذنون : خط الثلث ومراجع الفن الإسلامى (أعمال الندوة العالمية المنعقدة فى إستانبول) . أبريل ١٩٨٣ ، الطبعة الأولى ، دمشق ١٩٨٩ ، ص ١٠٨ .

(٢٨) لمزيد من التفاصيل عن هذا الخط ومميزاته الفنية انظر :-

أدولف كروهمان : النسخ والثلث ، ترجمة غانم محمود ، المورد ، المجلد الخامس عشر ، ١٩٨٦ .
محمود شكرى الجبورى : نشأة الخط العربى ورموزه .

يوسف ذنون : قديم وجديد فى أصل الخط العربى وتطوره فى عصوره المختلفة ، ١٩٨٦ .

: خط الثلث ومراجع الفن الإسلامى .

Aziza (M.) : La Calligraphy Arabe . Tunis 1973 .

Schimmel (A.) : Calligraphy and Islamic culture. London, 1990 .

التحف بنفس الأسلوب الذى نفذ به الخط الكوفى البسيط ذو الزيادات على الفنون التطبيقية فى الفترات المبكرة .

الخط الفارسي :-

لقد كان لانتشار الإسلام فى فارس أثر كبير فيها فعلى الرغم من تعصب الفرس لقوميتهم فقد استبدلوا بخطهم القومى الخط العربى^(٢٩) ، حيث أقبلوا على تعلم اللغة العربية وجدوا فيها حتى برعوا فيها^(٣٠) ، ومن ثم فقد حلت الحروف العربية محل الحروف الفهلوية فى كتابة اللغة الفارسية^(٣١) ، التى أصبح يطلق عليها الفارسية الحديثة أو « الفارسية الإسلامية » التى غدت لغة كتابة وتدوين منذ القرن (٣هـ / ٩م) وهى اللغة التى مازالت مستعملة فى إيران حتى اليوم^(٣٢) .

وتعد الفارسية الحديثة رابعة أربع لغات فارسية^(٣٣) ، وكانت تلك اللغة فى أثناء القرون الثلاثة أو الأربعة التى تلت الفتح الإسلامى تمثل لغة تقييد وتأليف^(٣٤) .

على أن أهم الخطوط التى نشأت فى فارس بعد الفتح الإسلامى « خط

-
- (٢٩) غوستاف لويون : حضارة العرب ، الطبعة الثانية ، القاهرة ١٩٤٨ ، ص ٥٣٣ .
- (٣٠) فؤاد عبد المعطى الصياد : دور الفرس فى بناء الحضارة الإسلامية ، ضمن كتاب (جوانب من الصلات الثقافية بين مصر وإيران) ، القاهرة ١٩٧٥ ، ص ٧٩ .
- (٣١) محمود شكرى الجبورى : نشأة الخط العربى وتطوره ، ص ١٢٤ .
- (٣٢) إبراهيم أمين الشواربى : العربية فى إيران ، حوليات كلية الآداب ، جامعة إبراهيم باشا ، المجلد الأول ، مايو ١٩٥١ ، ص ٣٣ .
- (٣٣) أولى هذه اللغات : الفارسية القديمة ، وهى لغة قورش ودارا ، وثانيهما : لغة الأستاق وثالثهما : الفارسية الوسطى أو الفهلوية ، ثم الفارسية الحديثة .
- محمد عوض محمد : إيران ، مجلة الثقافة ، العدد الحادى عشر ، السنة الأولى مايو ١٩٣٩ ، ص ١٠ .
- (٣٤) إبراهيم الشواربى : بحث فيما نقله الجاحظ من أخبار الفرس ، مجلة كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، المجلد الرابع ، الجزء الثانى ، ديسمبر ١٩٣٦ ، ص ١٧٧ .

الشكسته^(٣٥)، يليه «خط الشكسته آميز»^(٣٦)، كما ابتدع الفرس نوعاً آخر من الخط يعرف بخط التعليق، وهو الذى نسميه فى تعبيرنا الحديث باسم «الخط الفارسى»^(٣٧).

ووفقاً لبعض المصادر، فإن خط التعليق يكون مشتقاً من خطوط الرقعة والتوقيع^(٣٨) والنسخ^(٣٩).

وقد أصبح هذا الخط شعبياً منذ القرن (٥هـ / ١١م) وحتى القرن (٨هـ / ١٤م)^(٤٠)، وخلال فترة القرن (٧هـ / ١٣م) انبثقت عنه أشكال مختلفة^(٤١)، ويشير كل من السيد (ديماند - Dimand)^(٤٢)، والدكتور عبد العزيز الدالى^(٤٣)، إلى أن خط التعليق قد ظهر فى إيران بحلول القرن (٧هـ / ١٣م)، وتمثل تلك الفترة مرحلة تطور وليس ابتكاراً، ومن ثم فإن ابتكار هذا الخط تم فى القرن (٥هـ / ١١م) وليس (٧هـ / ١٣م)، والدليل على ذلك ما ذكره الدكتور/

(٣٥) أول من وضع قواعد هذا الخط الأستاذ شفيع ويقال له أيضاً شفيعا بألف الإطلاق ثم جاء بعده الأستاذ عبد الحميد الطالقاني فأكمل قواعده.

- طاهر الكردى : الخط العربى وآدابه ، ص ١٠٥ .

ولكن لم يتعد هذا النوع من الخط حدود فارس نظراً لأنه ينفذ بطريقة ارجالية ومن ثم فإن هناك نوعاً من الصعوبة فى قراءته .

- كامل البابا : روح الخط العربى ، ص ١٢١ .

- عباس العزاوى : الخط العربى فى إيران ، ص ٢١٤ .

(٣٦) معناه «الخط الشبيه بالشكسته» وهو يشبه خط الشكسته حيث إنه ليس له خاصية فى قواعده .

- ناجى زين الدين : مصور الخط العربى ، ص ٣٧٧ .

(٣٧) محمد عبد العزيز مرزوق : الفن الإسلامى تاريخه وخصائصه ، بغداد ١٩٦٥ ، ص ١٧٥ .

(٣٨) Schimmel : Islamic Calligraphy , p. 9 .

(٣٩) The Encyclopaedia of Islam, p. 1124 .

(٤٠) Kiani (M. Y.) : Introduction to the Art of Iranian Tile , Tehran , 1988.

p. 10 .

(٤١) The Encyclopaedia of Islam , p. 1124 .

(٤٢) ديماندا : الفنون الإسلامية ، ص ٧٩ .

(٤٣) عبد العزيز الدالى : الخطاطة - الكتابة العربية ١٩٨٠ ، ص ٨٤ .

محمد عبد العزيز مرزوق ، من أن أقدم مثال وصل إلينا بخط التعليق يرجع لسنة (٤٠١ هـ / ١٠١٠ م) (٤٤).

أما النوع الثالث من أنواع الخط الفارسي ، فهو ما يعرف باسم « النستعليق » ، وأصله خط التعليق الذي ابتكره الإيرانيون في القرن (٧ هـ / ١٣ م) (٤٥) ؛ والنستعليق كلمة مركبة من كلمتين هما نسخ وتعليق (٤٦) ، ومعناه التعليق الواضح لما في التعليق القديم من تداخل تصعب معه قراءته (٤٧).

وأصبح هذا الخط من السمات المميزة للمنتجات الفنية والمعمارية الإيرانية (٤٨) ، وأهم خصائص الخط الفارسي أن مساحة الخط تقاس بعدد من النقاط التي تناسب كل حركة من حركات الحروف فحرف الألف طوله ثلاث نقاط من نقط القلم الذي يكتب به كما أن بعض الحروف تكتب بثلاث عرض قطه القلم وهي حروف السين ، والراء ، ورأس العين ، والصاد وغيرها (٤٩).

كما يتميز هذا الخط بأنه لا يختلط بحروف أخرى من أى قلم ولا يضم علامات الحركة ، وتنقط فيه السين بثلاث نقط من أسفل للزخرفة ، كما ترسم فيه الهاء المنفردة بهيئة مستديرة (٥٠).

وينسب هذا إلى مير علي التبريزي الذي وضع قواعد هذا الخط ، وكان يطلق عليه لقب « قدوة الكتاب » (٥١) ، وقد خلف مير علي العديد من الأساتذة الذين

(٤٤) محمد عبد العزيز مرزوق : الفن الإسلامي تاريخه وخصائصه ، ص ١٧٥ .

(٤٥) مصطفى بركات محسن : المرجع السابق ، ص ٢٨٥ .

(٤٦) عبد النعيم حسنين : قاموس الفارسية ، فارسي - عربي ، الجزء الأول ١٩٨٢ ، ص ٧٣٥ .

(٤٧) يوسف ذنون : قديم وجديد في أصل الخط العربي ، ص ١٩ .

(٤٨) حسين عليوه : الكتابات الأثرية العربية ، ص ٢٢٨ .

(٤٩) مصطفى بركات محسن : المرجع السابق ، ص ٢٨٦ .

(٥٠) ناجي زين الدين : مصور الخط العربي ، ص ٣٧٦ .

(٥١) محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني ، ص ١٧٦ ، حاشية ١ .

أسهموا في تحسين هذا الخط وتجويده ومن هؤلاء عبد الله بن مير علي التبريزي الذي أتم بعض التفاصيل فيه^(٥٢)؛ ومنهم أيضاً الأستاذ عماد الدين الشيرازي المعروف بالعجمي ، والأستاذ سلطان علي المشهدي^(٥٣) وغيرهم كثير .

ويتضح من خلال التحف المعدنية التيمورية والصفوية ، أن الخط الفارسي المنفذ عليهما يعد مزيجاً من خطي التعليق والنستعليق ، حيث تضمنت النقوش الكتابية بعض مميزات التعليق والنستعليق معا ، بهدف إبراز الطابع الزخرفي للخط الفارسي على التحف المعدنية الإيرانية (راجع اللوحات ٢٢ ب ، ٢٤ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٣ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٩ ، ٥٣ ، ٥٥ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٧٠ ، ٧٢ ، ٨٤ ، ٩٤) .

الخط الزخرفي التطبيقي :

يعد هذا الخط من أكثر أنواع الخطوط تميزاً على الفنون التطبيقية المختلفة ، حيث ورد بعدة أشكال مختلفة (انظر على سبيل المثال اللوحات ١ ، ٢) .

ومن أهم مميزات هذا الخط ما يلي :

- الطابع الزخرفي الواضح .
- غرابة الشكل .
- عدم الوضوح .
- وجود بعض الحروف والكلمات التي لا معنى لها .
- توافق الخط مع شكل التحفة .
- ملائمة الخط لنوع المادة .
- توافق مضمون الكتابة مع الوظيفة .
- تشكيل الحروف أو الكلمات أو أجزائها على هياكل حيوانية أو آدمية أو نباتية .

(٥٢) زكي حسن : المرجع السابق ، ص ٦٦ .

(٥٣) محمود حلمي : الخط العربي بين الفن والتاريخ ، ص ١٩٢ .

الفصل الثانى

مضمون الكتابات الدعائية والتسجيلية

أولاً : الكتابات الدعائية .

ثانياً : الكتابات التسجيلية (الألقاب - توقيعات الصناع - أصحاب
التحف - التواريخ) .

اشتملت الكتابات المنفدة على التحف المعدنية في العصرين التيموري والصموي على العديد من المضامين المختلفة والتي تنوعت ما بين الكتابات الدعائية ، والكتابات التسجيلية ، وقد انقسم كل نوع من النوعين السابقين بدوره إلى عدة أشكال ، فبالنسبة للكتابات الدعائية ، فبعض منها يختص بالعبارات المتصلة بالطعام والشراب ، وبعضها يتضمن عبارات دعائية لمالك التحفة ، وبعضها الآخر يتضمن عبارات يقصد منها العز والنصر والإقبال والسلامة ، إلى غير ذلك من العبارات الأخرى .

أما بالنسبة للكتابات التسجيلية ، فتقسم إلى عدة أنواع أخرى منها ، الألقاب ، وتوقيعات الصناع ، وأصحاب التحف ، بالإضافة إلى التواريخ .

هذا وسوف أتناول كل نوع من الأنواع السابقة بالدراسة التحليلية ، مع المقارنة بالمضامين المشابهة التي وردت على الفنون والتحف التطبيقية الأخرى كلما أمكن ذلك .

أولا : الكتابات الدعائية :-

تضمنت النقوش الكتابية على التحف المعدنية موضوع الدراسة نماذج من الكتابات الدعائية ذات المضامين المتنوعة ، والتي نفذت على الأنواع المختلفة للتحف المعدنية كالمقالم ، والصواني ، والسلطانيات ، والقدر ، والأباريق ، والأطباق ، والكشاكيل ، بالإضافة إلى الآلات الحربية كالخوذ والدروع والسيوف ، وغيرها .

وقد وردت معظم تلك الكتابات بصورة واضحة على كل من التحف المعدنية التيمورية والصفوية في الفترة موضوع الدراسة ، وإن ظل هذا النوع من الكتابات قليلا مقارنة بما ورد من كتابات دعائية على التحف المعدنية بصفة خاصة والتحف التطبيقية الأخرى بصفة عامة في الفترتين السلجوقية والمغولية .

وبصفة عامة فقد نفذت معظم الكتابات على ظاهر التحف بمختلف أشكالها ،

ولا يستثنى من هذه القاعدة سوى الصواني^(٥٤) التى نفذت كتاباتها على السطح الداخلى سواء على الحافة أو فى المنطقة المحصورة بين المركز والحافة . ومعظم الكتابات نفذت داخل بحور مستطيلة الشكل قد تتسع أو تضيق حسب المساحة المتاحة أمام الفنان لتنفيذ كتاباته عليها .

ويمكن تقسيم تلك الكتابات من حيث مضمونها إلى عدة أقسام ، بعضها يختص بالعبارات المتصلة بالطعام والشراب ، وبعض منها يتضمن عبارات دعائية لمالك التحفة ، وبعضها الآخر يتضمن عبارات دعائية يقصد منها العز والنصر والإقبال والسلامة وطول العمر^(٥٥) وغيرها ، كما وردت بعض الكلمات والعبارات الدعائية التى يقصد منها التضرع والابتهاال إلى الله تعالى بأسمائه الحسنى وصفاته . فبالنسبة للعبارات المتصلة بالطعام والشراب ، فكانت قليلة جداً فى الفترة موضوع الدراسة ، وقد اقتصر استخدامها على بعض التحف المعدنية دون غيرها كـ بعض الصدریات (شكل ١) ، وبعض الكشاكيل^(٥٦) . مثال ذلك : -

ما ورد على ظاهر بدن صدرية من النحاس ، بـمتحف المتروبوليتان^(٥٧) ، مؤرخة بسنة (٩٤٢هـ / ١٥٣٥م) ، وقد نفذت الكتابات بالخط الفارسى ، وذلك على ظاهر البدن بالقرب من الحافة .

(٥٤) لوحة ٢ .

Komaroff : The Golden Disk of Heaven Metalwork of Timurid Iran. (٥٥)
p. 63 .

(٥٦) لوحة (٥٨) .

- الكشكول : إناء من المعدن كان يستخدمه الدراويش والصوفية للطعام .
- أبو الحمد محمود فرغلى : الفنون الزخرفية الإسلامية فى عصر الصفويين بإيران ، الطبعة الأولى ١٩٩٠ ، ص ٢٠١ .
وتأخذ هذه الأواني شكل القوارب ذات الحجم الكبير ، وقد وصلنا بعض منها من القرنين (٧ - ٨هـ / ١٣ - ١٤م) .

Melikian Chirvani : From The Royal Boat to The Beggar's Bowl, Islamic Art, vol. 4, 1991, p. 21 .

Pope (A. U.) : A Survey of Persian Art, PL. 1385 - A .

(٥٧)

ونص الكتابات

(يارب كه تهى مباد از نعمت پاك) .

الترجمة :

يارب لا تجعله فارغاً من نعمة طاهرة

ويشير هذا النص إلى الدعاء إلى الله تعالى بأن تظل هذه الصدرية مملوءة بالطعام الطيب دائماً .

أيضاً ما ورد على ظاهر بدن كشكول من الصلب^(٥٨) ، بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، من العصر الصفوى ، والكتابات منفذة بالخط الفارسى ، بصيغة :

خوشر زآب دو چشمه شبنم و کوثر آست / نوش باد /

اندر مذاق مردم هشیار

الترجمة :

أعذب من مياه عين الزلال (البرد) والكوثر / فاهناً به / وكن يقظاً لما يتذوقه الناس ويدل هذا النص على الغرض الذى من أجله استخدم هذا الكشكول ، حيث إنه كان مخصصاً لتوضع فيه المياه ، ليستخدمه الصوفية فى تنقلاتهم من مكان إلى آخر .

أما بالنسبة للعبارات الدعائية الخاصة بمالك التحفة ، فقد كثر استخدامها على التحف التيمورية عن التحف الصفوية ، مثال ذلك :

(عز لمولانا^(٥٩)) ، (قطب الدنيا والدين تيمور كوركمان^(٦٠) خلد ملكه^(٦١) . والعبارة الأخيرة وردت على رقبة شمعدان من النحاس الأصفر ، محفوظ

(٥٨) اللوحات (٥٨ - ٥٩) .

(٥٩) لوحة ٣ .

(٦٠) لمزيد من التفاصيل عن هذا اللقب ، انظر ص ٧٤ .

(٦١) لوحة ٥ .

بمتحف الهرميتاج بصيغة :

(قطب الدنيا والدين أمير تيمور كوركمان خلد الله ملكه وعزه) (٦٢) (شكل ٢) ، وتشير هذه العبارات إلى الدعاء لأمير تيمور بالعز كما في العبارة الأولى ، وطول العمر والاستمرار في الحكم في العبارتين الثانية والثالثة ، ونلاحظ أن عبارة (خلد ملكه) تأتي غالباً في نهاية النصوص الكتابية وتختتم بها الألقاب .

هذا ولم يقتصر استخدام هذه العبارات على التحف المعدنية ، بل وردت على العديد من العملات التيمورية ، مثال ذلك :-

ما ورد على عملة من الفضة (٦٣) ، يشغل مركز الظهر اسم أمير تيمور والدعاء له (شكل ٧٩) ، بصيغة :

١ - أمير تيمور كوركمان

٢ - خلد الله ملكه و

٣ - سلطان

أيضاً ما ورد على عملة أخرى من الفضة (٦٤) ، باسم شاه رخ ، يشغل مركز الظهر عبارة دعائية لشاه رخ بصيغة :

١ - السلطان المعظم

٢ - أمير شاه رخ بهادر

٣ - خلد الله

٤ - ملكه وخلافته

(٦٢) بدائع الفن الإسلامي في متحف الهرميتاج ، لوحة ٧٤ ، ص ١٠٤ .

(٦٣) Ретвѣстѣга (Э.В.) ТеМурйлар сулѣасИГИН ТаНгапарИ, Тошкентга 1996 , СТР . 23 .

(٦٤) Komaroff : The Epigraphy of Timurid Coinage, some preliminary remarks The American Numismatic society, A Nsmn . 31, 1986, p. 217 .

هذا ولم يقتصر استخدام تلك العبارات على التحف الإيرانية فقط بل وردت على بعض التحف فى مناطق أخرى والتي من بينها مصر ، حيث وردت مثل هذه العبارة فى نهاية النص الكتابي على نصل سيف من الصلب من العصر المملوكى الجركسى باسم السلطان قانصوه الغورى^(٦٥) ، ونص الكتابات : (عز لمولانا السلطان المالك الملك الأشرف أبو النصر قانصوه الغورى سلطان الإسلام والمسلمين خلد الله ملكه بمحمد وآله)^(٦٦) .

أيضاً ما ورد على غطاء علبة صغيرة من البرونز محفوظة بمتحف الهرميتاج من مصر فى العصر المملوكى ، بصيغة : (عز لمولانا)^(٦٧) ، أيضاً ما ورد على بدن ثريا من النحاس من مصر فى العصر المملوكى بصيغة : (عز لمولانا السلطان / المالك)^(٦٨) ، (شكل ٤) .

وفى بعض الأحيان ترد العبارات الدعائية لمالك التحفة بصيغ تتضمن العديد من الأمنيات الطيبة كالعز والإقبال والدولة والسلامة^(٦٩) ، وقد تبدأ تلك الأمنيات بكلمة لصاحبه ، أو تنتهى بالكلمة نفسها ، مثال ذلك ما ورد على حافة ظاهر سلطانية من النحاس محفوظة بمتحف كابول ، بأفغانستان ، مؤرخة بالقرن (١٠هـ / ١٦م) ، ونص الكتابات : (لصاحبه السلامة والعافية)^(٧٠) .

أيضاً ما ورد على رقبة أبريق من النحاس المطعم بالذهب والفضة مؤرخ بسنة

-
- (٦٥) لمزيد من التفاصيل عن السلطان الغورى ، انظر :
محمود رزق سليم : الأشرف قانصوه الغورى ، سلسلة أعلام العرب ، العدد ٥٢ .
(٦٦) حسن الباشا : قانصوه الغورى ، ضمن كتاب القاهرة : تاريخها ، فنونها ، آثارها ، ص ١٤٦ .
(٦٧) بدائع الفن الإسلامى فى متحف الهرميتاج ، لوحة ٥٧ ، ص ٨٧ .
(٦٨) Behrens - Abousife (D.) : Mamluk and Pos Mamluk Metal Lamps, Le Caire 1995, PL . 43 , p. 72 .
ولمزيد من التفاصيل عن العبارات الدعائية على التحف المملوكية ، انظر :
- أسين أيتل : نهضة الفن الإسلامى فى العصر المملوكى ، الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٨١ .
(٦٩) اللوحات : (١٢ ، ١٣) .
Melikian - Chirvani : Islamic Metalwork from the Iranian world, (٧٠)
p. 270 .

(٨٩٣هـ / ١٤٨٧ - ١٤٨٨ م) ، ونص الكتابات : (الجود والسخاء / والحشمة لصاحبه)^(٧١) وقد وردت بعض العبارات الدعائية لصاحب التحفة منقذة بالخط الفارسي ، بصيغة : (صاحبه / ومالكه / شرف / الدين / بن يوسف / عاقبت / كاربخير)^(٧٢) .

الترجمة :

(لتكن عاقبة صاحبه ومالكه شرف الدين بن يوسف الخير العميم)

من جهة أخرى فقد وردت بعض الأشعار على التحف المعدنية في الفترة موضوع الدراسة ، نفذ بعضها باللغة العربية ، وبعضها الآخر باللغة الفارسية ، وكلاهما تضمن الدعاء لصاحب التحفة بطول العمر والسعادة والسلامة والعز والإقبال ، مثال ذلك ما ورد على إبريق من النحاس^(٧٣) المطعم بالذهب والفضة (شكل ٥) بالمتحف الإسلامي بالقاهرة^(٧٤) ، ومؤرخ بنهاية القرن (٨هـ / ١٤ م) ونص الكتابات :

فما دامت الكواكب في المرور أدام الله عمرك في السرور
..... ؟ في الخلد والقصور وحسن العيش بحالك مقرون^(٧٥)

من الأشعار العربية الأخرى التي وردت على التحف المعدنية في الفترة موضوع

(٧١)

Komaroff : The Golden Disk, PL. 8, p. 169 .

(٧٢) لوحة ٢ .

(٧٣) يحتفظ متحف (Nazionale del Bargello) بفلورنسا ، بإبريق يشبه تماماً إبريق المتحف الإسلامي من حيث الشكل وأسلوب الزخرفة والنص الكتابي نفسه ، وبناءً على هذا التشابه قمت بتأريخ هذا الإبريق بالعصر التيموري . انظر :

- Komaroff : Op. Cit., PP. 171 - 173 .

(٧٤) رقم السجل (١٤٧٥٩) . ينشر لأول مرة .

(٧٥) قرأت د/ كوماروف (Komaroff) الكلمة الأخيرة على أنها « مقدور » ، وذلك على القدر المحفوظ بمتحف فلورنسا ، ولكنها على قدر المتحف الإسلامي « مقرون » .

الدراسة ما ورد على مقلمة من النحاس^(٧٦) مؤرخة بنهاية القرن (٨هـ / ١٤ م) ،
بصيغة :

لصاحبه السعادة والسلامة وطول العمر ما ناحت حمامة
أبدا سرمدا إلى يوم القيامة ودام لك العز والإقبال والظفر
وقد وردت هذه الأبيات الشعرية على بعض التحف المعدنية التيمورية ، ولكن مع
وجود بعض الاختلافات البسيطة فى المعنى ، مثال ذلك ما ورد على إبريق من
النحاس^(٧٧) المطعم بالفضة ومؤرخ بسنة (٨٦٦هـ / ١٤٦١ م) ، بصيغة :

لصاحبه السعادة والسلامة وطول العمر ما ناحت حمامة
وعز دائم لا ذل فيه وإقبال إلى يوم القيامة
ونلاحظ أنه قد شاع استخدام تلك الأشعار على العديد من التحف المعدنية فى
مناطق مختلفة من العالم الإسلامى بصيغ تكاد تكون متشابهة ، من ذلك :
ما ورد على حافة ظاهر بدن خوذة من الصلب من الأناضول^(٧٨) ، مؤرخة
بالقرن (٩هـ / ١٥ م) بصيغة :

(لصاحبه السعادة / والسلامة وطول العمر ما / ناحت حمامة) .
كما وردت هذه الأشعار على بدن إناء لحفظ الطعام من مصر فى نهاية العصر
المملوكى ، بصيغة :
(لصاحبه السعادة والسلامة / وطول العمر ما ناحت حمامة)^(٧٩) .

(٧٦) لوحة ٤ .

(٧٧) لوحة (١٩) .

(٧٨) غادة حجاوى قدومى - التنوع فى الوحدة ، الكويت ١٩٨٧ ، ص ١٥٥ .

(٧٩) Allan (J. W.) : Later Mamluk Metalwork , A Series of Lunch - Boxes, oriental Art, vol. 17 , No. 2. 1971, p. 156 .

أيضاً وردت تلك الأشعار بصيغة مختلفة على بدن إبريق من البرونز المطعم بالذهب والفضة من هراة ، مؤرخ بسنة (٨٨٩هـ / ١٤٨٤م) ، ونص الكتابات :
(دام لك العز والبقا / ما اختلف الصبح والمسا / دام لك الفتح والظفر / ما طلع الشمس والقمر)^(٨٠).

هذا وقد وردت مثل هذه العبارات على تحف معدنية من مناطق أخرى ، منها ما ورد على حافة غطاء صندوق من النحاس الأصفر من فترة حكم الأئمة الزيديين باليمن ، يرجع تاريخه ما بين سنتي (٩٦٥ - ٩٧٨هـ / ١٥٥٧ - ١٥٧٠م) ، ونص الكتابات :

(لمولاي السعادة والسلام / وطول العمر ما هطلت غمامة وما / طلعت نجوم بنات / نعش وما غرد على / الغصن الحمام ...)^(٨١).

هذا فيما يتعلق بالأشعار العربية ، أما عن الأشعار الفارسية فكانت ذات مضامين مختلفة سوف أتناولها بالدراسة في حينها ، وقد وردت بعض هذه الأشعار بصيغة الدعاء لصاحب التحفة ، مثال ذلك :

جهانت بكام فلک یار باد جهان آفرینت نگه دار باد
چوسینی دعا کوی دولت هزار خداوند را شکر نعمت کذار^(٨٢).

الترجمة :

لیکن ملکک فی رعایة الفلک ولتکن فی دنیاک محفوظا
مادام قلبک یلهج بالدعاء طلبا للسعادة فلتلهج بشکر الله علی النعمة

(٨٠) لوحة ٢٠ .

(٨١) ربيع حامد خليفة : الفنون الزخرفية اليمنية في العصر الإسلامي ، ص ٤٩ .

(٨٢) اللوحات : (٢ ، ٢٢ ب ، ٢٤) .

قرأ (د / ايفانوف - Ivanov) بيت الشعر الأول ضمن الرباعي الفارسي ، على هذا النحو :

جهمانت بمکام فلک یار باد باد جهمان آفرینت نگهدار باد

ومن ثم يتضح أن د / ايفانوف قد جانبه الصواب في قراءته لهذا البيت .

- بدائع الفن الإسلامي بمتحف الهرميتاج ، ص ٧٣ .

وبالإضافة إلى ذلك فقد وردت على بعض التحف المعدنية التيمورية بعض أجزاء من رباعيات فارسية ذات صيغ دعائية ، من ذلك ما ورد على سطل من النحاس^(٨٣) ضمن مجموعة (مارتن - Martin) ، مؤرخ بسنة (٨٧٩ هـ / ١٤٧٤ م) ، ونص الكتابات :

بهر (جاكه) باشد خداوند آين

الترجمة : صاحبها في كل مكان كان

هذا وقد وردت بعض تلك الرباعيات الدعائية على تحف تطبيقية أخرى في الفترة السابقة على فترة الدراسة ، بصيغ تكاد تكون متشابهة في مضمونها مع هذه الرباعيات ، مثال ذلك ما ورد على صينية من الخزف ذي البريق المعدني^(٨٤) ، بمتحف كلية الآثار^(٨٥) - جامعة القاهرة ، مؤرخة بالقرن (٧ هـ / ١٣ م) ، نص الكتابات :

نگه دار بادا جهان آفرين بهر جاكه باشد خداوند آين

الترجمة :

ليحفظ الله الخالق للعالم صاحبها حيثما كان

من جهة أخرى فقد وردت بعض العبارات الدعائية بالفارسية في الفترة الصفوية ، ولكنها كانت عبارات مقتضبة ، مثال ذلك :

ما ورد على دواة من البرونز^(٨٦) مؤرخة بسنة (٩١٦ - ٩٢٧ هـ / ١٥١٠ - ١٥٢٠ م) بصيغة :

سعادت قرين باد / دولت رفيق

(٨٣) Komaroff : The Golden Disk, PL. 31 , p. 222 .

(٨٤) شبل إبراهيم : دراسة للكتابات الأثرية على الخزف الإيراني حتى نهاية الحكم الإيلخاني ، مخطوط رسالة ماجستير ، بجامعة القاهرة ١٩٩٥ ، لوحة ٩٩ ، ص ٢٧١ .

(٨٥) رقم السجل (١٩٧٩) .

Melikian - Chirvani :op. cit., p. 284 .

(٨٦)

الترجمة :

لتكن السعادة قرينة دولته الرفيعة .

ما ورد على المنطقة المحصورة بين الحافة وظاهر البدن لقدر من البرونز^(٨٧) مؤرخ
بنهاية القرن ١٠ هـ ١٦ م بصيغة : (يارب كمال عافيت بر دوام باد / اقبال (و)
دولت وشرفت مستدام باد) .

الترجمة :

(يارب فليدم كمال عافيتك / وليستمر إقبالك ودولتك وشرفك)

أيضاً ما ورد على بدن شمعدان من العصر الصفوي ، مؤرخ بسنة (١٠١١ هـ /
١٦٠٢ م) (شكل ٦) بصيغة : (خير باد / عاقبت خير باد / عاقبت خير باد /
عاقبت شكر باد)

الترجمة :

ليكن خيراً / لتكن العقبي خيراً / لتكن العقبي الشكر

وفي بعض الأحيان يجمع النقاش بين العبارات الدعائية المنفذة بخط الثلث
وتلك المنفذة بالخط الفارسي ، مثال ذلك ما ورد على مقلمة من البرونز^(٨٨) ،

(٨٧) لوحة ٣٨ .

(٨٨) من خلال الوصف الوارد لهذه المقلمة ضمن كتاب « الفنون الإسلامية » والخاص بمعرض
الفن الإسلامي بمتحف المتروبوليتان ، لوحة ٥٨ ، ص ١٥٠ ، ذكر أن هذه التحفة تنسب إلى
مصر في القرن (٩ هـ / ١٥ م) ولكن من خلال النص الكتابي الوارد على المقلمة أرجح نسبتها
إلى إيران وليس مصر في نفس الفترة التاريخية (القرن ٩ هـ / ١٥ م) ، ويرجع ذلك إلى وجود
بعض الألفاظ الفارسية في النص الكتابي ، وهذا الأسلوب لم يصلنا على أي من التحف المعدنية
المصرية ، وإنما ورد كثيراً على التحف الإيرانية في الفترات التاريخية المختلفة ، فضلاً عن ذلك فإن
الزخارف النباتية والحيوانية تشبه مثيلتها المنفذة على التحف المعدنية الصفوية ، ومن ثم فإن هذا
الشمعدان ينسب إلى إيران وليس إلى مصر .

مؤرخة بنهاية القرن (٩ هـ / ١٥ م)^(٨٩) ، ونص الكتابات :

(لصاحبه السعادة والسلامة وطو - ل العمر ما ناحت حمامة عاقبت خير باد
(شكل ٧) .

أما فيما يتعلق بالعبارات الدعائية التي يقصد منها العز والنصر والإقبال ، فقد
وردت بصيغ تكاد تكون متقاربة ، منها : (العز والنصر والإقبال والنعمة / والجود
والمجد والإفضال والكرم)^(٩٠) ، (العز الدائم ؟) (الإقبال « العمر ؟ »)
(الحلم السلا « مة »)^(٩١) .

أيضاً ما ورد على ظاهر بدن سلطانية من النحاس مطعمة بالذهب والفضة ،
مؤرخة بالقرن (٨ هـ / ١٤ م) ، ونص الكتابات : (العز والنصر والإقبال والنعمة /
والجود والمجد والإفضال والك / ر « م » والحلم والعلم والكرم وا)^(٩٢) .

ومن نماذج تلك العبارات ما ورد على بدن صندوق إسطوانى من البرونز^(٩٣)
من إيران ، مؤرخ بالقرن (٨ هـ / ١٤ م) ، ونص الكتابات : (العز الدائم الإقبال
السالم الدولة القادرة)^(٩٤) .

أما فيما يتعلق بالعبارات والكلمات الدعائية التي يقصد منها التضرع والابتهاال
إلى الله تعالى بأسمائه الحسنى وصفاته ؛ فقد وردت تلك العبارات على بعض أنواع

The Arts of Islam, Master Pieces from the Metropolitan Museum of (٨٩)
Art, New York 1981, PL. 58, pp. 150 - 151 .

(٩٠) لوحة ٢ .

(٩١) اللوحات : (٨ ، ٩) .

Atil (E.) : Metal work in the freer Gallery of Art, washington 1985 (٩٢)
PL. 20, PP. 155 - 156 .

Géza (F.) : Islamic Metalwork of the Eight to the fifteenth century, (٩٣)
PL. 50c, PP. 119 - 120 .

(٩٤) وردت عبارة (الدولة القادرة) ضمن العبارات الدعائية على هذه التحفة لأول مرة ، وربما تشير
إلى الدولة التيمورية .

التحف المعدنية دون غيرها ، كالصفائح المعدنية^(٩٥) ، وبعض الشماعد^(٩٦) ، والكشاكيل^(٩٧) ، بالإضافة إلى بعض الآلات الحربية كالخوذ^(٩٨) ، وأوقية الأذرع^(٩٩) ، والسيوف^(١٠٠) ؛ وتعد تلك التحف مناسبة تمامًا لوجود مثل هذه النصوص عليها ، بعكس التحف الأخرى كالصواني ، والأباريق والقدر وغيرها .

وقد وردت بعض هذه العبارات متضمنة لاسم الله تعالى وصفاته مجتمعة على تحفة معدنية واحدة . وقد ذكرت صراحة على ظاهر تلك التحف ، مثال ذلك :

ما ورد على صفيحتان معدنيتان من الصلب (لوحة ٦ ، وانظر أيضًا شكل ٥٨) من ضريح أحمد اليسوى^(١٠١) بالتركستان^(١٠٢) ، ما نصه :

(٩٥) اللوحات (٦ ، ٤٤) .

(٩٦) اللوحات (١٤ ، ١٥ ، ١٦) .

(٩٧) اللوحات (٢٣ ، ٢٤) .

(٩٨) اللوحات (٢٦ ، ٢٧) .

(٩٩) اللوحات (٤٥ - ٤٦ أ - ب) .

(١٠٠) اللوحات (٧٥ ، ٧٦) .

(١٠١) يقال بأن أحمد اليسوى ، نشأ في صايرام الواقعة إلى الشرق من جيمكه نت الحالية بغرب تركستان ولقد كان أحمد اليسوى الذى يلقبه الترك (انا يسوى) ذا أثر كبير فى نشر الإسلام والتصوف بينهم . وقد انتشرت أشعاره التركية المفعممة بالروح الصفوية بين الشعب ، وما زال الشعراء الشعبيون فى آسيا الوسطى يتأثرون بخطاه حتى الآن .

وبعد أحمد اليسوى الخليفة الثالث للمتصوف الإيراني يوسف الهمذانى الذى هاجر من همذان إلى التركستان ، وقد توفى سنة ٥٦٢هـ / ١١٦٧م ، ودفن بالقبة الضخمة التى أقامها تيمور فوق قبره بالتركستان قبيل نهاية القرن الرابع عشر .

- بارتولد (و .) : تاريخ الترك فى آسيا الوسطى ، ترجمة : أحمد السعيد سليمان ، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩٦ ، ص ١٦٠ - ١٦٢ .

(١٠٢) إحدى أقاليم جمهورية قازاقستان ، إحدى دول الكومنولث الروسى .

ولمزيد من التفاصيل عن هذه المنطقة انظر :

- نصر الله مبشر الطرازى : الجمهوريات الإسلامية فى رابطة الدول المستقلة ما ضيها وحاضرها ، ضمن كتاب المؤتمر الدولى (المسلمون فى آسيا الوسطى والقوقاز الماضى والحاضر والمستقبل) ١٩٩٣ ص ٤ : ١٩ .

(يا حنان / يا منان / ياديان / يا رحمان / يسبحان / يا برهان) .

أيضاً ما ورد على ظاهر بدن خوذة من الصلب (اللوحات ٣٠، ٣١، ٣٢) من العصر التيموري ، بصيغة :

يا برهان / يا سلطان / يا رضوان / ياعمران / يا سبحان / يا مستعان / يا معان / يامنان / يا ديان) .

من بين أسماء الله الحسنى التي وردت على التحف المعدنية في الفترة موضوع الدراسة ، ما ورد على طبر من الصلب^(١٠٣) من العصر الصفوي بتاريخ (١١٤٨هـ / ١٧٣٥-١٧٣٦م) ، ونص الكتابات : (يا رحيم « شكل ٩ » - يا رحمن) .

من ذلك أيضاً ما ورد على نصل سيف من الصلب^(١٠٤) من العصر الصفوي ، ما نصه : (يا غفور يا غفار يا شكور يا حلیم يا سلطان يا واحد يا ماجد يا حنان يا منان يا ديان يا غفران) .

هذا وقد وردت مثل هذه العبارات التي يقصد منها التضرع إلى الله تعالى بأسمائه وصفاته على تحف تطبيقية أخرى من بينها قطعة من نسيج مطرز^(١٠٥) من العصر العثماني مؤرخة بالقرن (١٢هـ / ١٨م) من سوريا ، وقد وردت الكتابات ضمن رسوم دوائر وعناصر زخرفية على هيئة أوراق مرسومة بأسلوب تجريدي ، ونص الكتابات :

(يا سبحان / يا حنان / يا سلطان / يا منان) بشكل مكرر .

من جهة أخرى ، فقد وردت تلك العبارات على بعض التحف المعدنية بأسلوب آخر لم يذكر النقاش فيه اسم الله تعالى صراحة ، بل ذكر صفة من صفاته تعالى ، مثال ذلك : ما ورد على واقي ذراع من الصلب^(١٠٦) من العصر

(١٠٣) لوحة ٩٢ .

(١٠٤) لوحة ٩٣ .

(١٠٥) Safadi (Y. H.) : Islamic Calligraphy, PL. 124 , P. 112 .

(١٠٦) اللوحات (٤٥ ، ٤٦ أ - ب) .

الصفوى ، مؤرخ بسنة (١١٢٣هـ / ١٧١١م) ، ونص الكتابات : (يا قاضى الحاجات)^(١٠٧) ، (يا كافى المهمات)^(١٠٨) . فضلا عن ذلك فقد ورد أسلوب الدعاء والابتهال إلى الله تعالى على بعض التحف فى الفترة موضوع الدراسة بصيغة اللهم^(١٠٩) ، فى بداية النصوص الكتابية وخاصة فى العبارات الشيعية حيث وردت تلك النصوص بصيغة (اللهم صل على المصطفى والمرضى ...)^(١١٠)

كما سبقت هذه الصيغة بعض العبارات التى يقصد منها طلب التأييد من الله عز وجل ، ونص الكتابات (اللهم أيد وخلص دولة السلطان ...)^(١١١) .

(١٠٧) اللوحات (٤٥ ، ٤٦ أ - ب) .

(١٠٨) اللوحات (٤٥ ، ٤٦ أ - ب) .

(١٠٩) اللهم أى يا الله ، وهى من الحالات التى يجوز أن يحذف فيها حرف النداء إذا كان المنادى هو لفظ الجلالة ، فيصح أن يقال : اللهم .

محمد مصطفى رضوان : التمهيد فى النحو والصرف ، منشورات جامعة قار يونس ، بنغازى ، الطبعة الخامسة ١٩٩٣ ص ٣٦٦ .

(١١٠) اللوحات : (٢٣ ، ٤٠ ، ٥٠ ، ٦١) .

(١١١) اللوحات : (١٤ ، ١٥ ، ١٦) .

ثانياً : الكتابات التسجيلية :-

أدت الكتابات التسجيلية دوراً هاماً ومميزاً ليس فقط على التحف المعدنية ، بل على سائر الفنون التطبيقية من خزف وأخشاب بالإضافة إلى المسكوكات وشواهد القبور والعمائر .

ويكاد يكون مضمون الكتابات التسجيلية على العديد من الفنون التطبيقية والعمائر متشابهاً إلى حد كبير من حيث احتواء تلك المضامين على العديد من الألقاب وتوقيعات الصانع والتواريخ ، فضلاً عن أسماء من صنعت لهم تلك التحف أو العمائر ؛ وسوف يتضح ذلك التشابه من خلال الدراسة المقارنة التي أفردت لها الباب الثالث من هذا البحث .

وعلى أية حال فإن الكتابات التسجيلية تعد من المصادر والوثائق الهامة التي يمكننا الرجوع إليها في دراسة نظم الحكم والإدارة ، فقد تضمنت من بين ما تضمنت عدداً لا بأس به من أسماء بعض الحكام وألقابهم الوظيفية والفخرية ، إلى جانب توقيعات الصانع وألقابهم وأسماء الحرف التي مارسوها ، والمناطق التي قدموا منها ، وتلك التي أقاموا وعملوا فيها ؛ هذا فضلاً عن العديد من الكتابات التسجيلية ذات المضامين الأخرى ، والتي سوف أتعرض لها بالتفصيل في العناصر التالية :-

الألقاب :-

وصلنا العديد من الألقاب على التحف المعدنية في الفترة موضوع الدراسة ، وإن كثر استخدامها في الفترة التيمورية عن الصفوية ، وبصفة خاصة على التحف المعدنية التي تنسب إلى بدايات تلك الفترة ، حيث وردت على تلك التحف العديد من الألقاب الخاصة بأمير تيمور ، والتي كانت في معظمها ألقاباً فخرية تدل على مكانته ومدى ما وصلت إليه سطوته ونفوذه .

كما وصلنا العديد من الألقاب الخاصة بأئمة الشيعة^(١١٢) على تحف الفترتين

(١١٢) سوف أتعرض بالتفصيل لأئمة الشيعة وأسمائهم الواردة على التحف المعدنية في الفصل الثالث من الباب الأول .

التيمورية والصفوية وإن كانت أكثر شيوعاً على التحف الصفوية دون التيمورية ، ويرجع ذلك بلا شك لاعتناق الأسرة الصفوية للمذهب الشيعي وجعله المذهب الرسمي للدولة .

كما وردت على بعض التحف الصفوية أسماء بعض أفراد تلك الأسرة وألقابهم ، فضلاً عن هذا وذاك فقد وصلتنا ألقاب بعض المتصوفة والصناع من خلال التحف التيمورية والصفوية .

ويتضح من مضمون تلك الألقاب أن التحف المنفذة عليها قد صنعت في معظمها لسلطين وأمرأ تمتعوا بمكانة سامية بين رعاياهم ، ومن ثم فقد نالت تلك التحف كل عناية واهتمام من قبل صانعيها الذين نقشوا العديد من النعوت الفخرية لهؤلاء الحكام عليها ، وخاصة أن تلك التحف تعد من أدوات الاستخدام اليومية للطبقة الأرستقراطية .

وقد كثر استخدام تلك الألقاب على الصدریات والسلطين والأباريق والشماعد ، وقد تنوعت تلك الألقاب ما بين ألقاب فخرية وأخرى وظيفية ، وسوف أتناول تلك الألقاب بالدراسة التفصيلية ، وذلك حسب الترتيب الأبجدي لها .

الباقر^(١١٣) :

لقب الإمام محمد بن على بن الحسين بن على بن أبى طالب ، ولد في صفر من السنة السابعة والخمسين للهجرة ، وكانت وفاته في السنة الرابعة عشر بعد المائة من الهجرة^(١١٤) ، وقبره في البقيع^(١١٥) ، ويعد محمد الباقر الإمام الخامس من أئمة الشيعة الإثني عشرية^(١١٦) .

(١١٣) اللوحات : (٢١ ، ٢٣ ، ٣٥ ، ٤٠ ، ٥٠ ، ٦٠) .

(١١٤) محمود محمد مزروعة : دراسات في الفرق الإسلامية ، الشيعة ، الجزء الأول ، الطبعة الأولى ١٩٧٨ ، ص ٩٤ .

(١١٥) هنرى كوربان : الشيعة الإثنا عشرية ، في الإسلام الإيراني جوانب روحية وفلسفية ترجمة : ذوقان قرقوط ، مكتبة مدبولي ، الطبعة الأولى ١٩٩٣ ، ص ٨٣ .

(١١٦) بطروشوفسكى : الإسلام في إيران ، ترجمة : السباعي محمد السباعي ، ص ٢٠١ .

وقد ورد هذا اللقب على بعض التحف المعدنية التيمورية^(١١٧) ، والعديد من التحف المعدنية الصفوية^(١١٨) ، التي تتضمن أسماء الأئمة الشيعة الإثني عشر .

البطل^(١١٩) :

من النساء العذراء المنقطعة من الأزواج ، وقيل هي المنقطعة إلى الله تعالى عن الدنيا والتبتل الانقطاع عن الدنيا إلى الله ، وكذا التبتل^(١٢٠) ؛ قال تعالى في كتابه الكريم ﴿ واذكر اسم ربك وتبتل إليه تبتيلاً ﴾^(١٢١) ، وقد أطلق هذا اللقب على السيدة مريم بنت عمران ، كما أطلق على السيدة فاطمة بنت رسول الله ﷺ ، وقد ورد على التحف المعدنية مجرداً في بعض الأحيان ، وفي أحيان أخرى ملحقاً به اسم السيدة فاطمة ، أو مسبقاً بلقب الزهراء الذي يعد من ألقاب السيدة فاطمة أيضاً .

بهادر :

ورد هذا اللقب على قاعدة شمعدان من العصر التيموري بصيغة (سلطان أهر النصر حسين بهادر) (شكل ٣) ، والمقصود به السلطان حسين ميرزا بايقر^(١٢٢) (٨٧٥ - ٩١١ هـ / ١٤٧٠ - ١٥٠٥ م) . وآخر أمراء التيموريين .

وبهادر : كلمة تركية مغولية الأصل مأخوذة من بخاتر والمعنى الأصلي لها هو الشجاع أو المقدام ثم أصبحت لقباً يطلق للتشريف في بلاط المغول العظام^(١٢٣) ، ومن بعدهم التيموريين حيث ورد ملحقاً بأسماء الكثير من حكامهم .

(١١٧) اللوحات : (٢١ ، ٢٣) .

(١١٨) اللوحات : (٣٥ ، ٤٠ ، ٥٠ ، ٦٠) .

(١١٩) اللوحات : (٢٣ ، ٣٥ ، ٤٠ ، ٥٦ ، ٦٢) .

(١٢٠) محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي : مختار الصحاح ، بيروت ، ص ٣٩ .

(١٢١) سورة المزمل : آية ٨ .

(١٢٢) لمزيد من التفاصيل عن السلطان حسين ميرزا بايقر ، أنظر ص ١٥ ، ١٦ .

(١٢٣) دائرة المعارف الإسلامية ، المجلد ٤ ، ص ٢٤٢ .

التقى (١٢٤) :

لقب الإمام التاسع للشيعة الإثني عشرية ، وهو محمد بن علي الرضا ، وكان ملقباً أيضاً بالجواد وكان تقياً ، أقام بالمدينة أثناء وفاة والده ثم انتقل منها إلى بغداد ، وكان شغوفاً بقراءة الإلهيات والفقه الإسلامي (١٢٥) .

الأجل (١٢٦) :

أفعل التفضيل من جليل بمعنى عظيم وهو لقب شائع الاستعمال في العالم الإسلامي . ويرجع تطوره من لقب « الجليل » ، حيث يلاحظ أن « الأجل » كان لاحقاً في الترتيب الزمني في تلقيب فرد بعينه .

وكان هذا اللقب يطلق في عصوره الأولى على أصحاب النفوذ من رجال الدولة الذين كانوا يتمتعون بسلطان واسع في الحكم المدني ؛ كما كان يلحق بالقباب الوزراء الذين فوضت إليهم سلطات واسعة في الإشراف على سياسة الدولة وتدير أموراً ، بالإضافة إلى أنه كان يمنح لأمرأء الجيوش الذين استأثروا بالحكم وتمكنوا من أن يسلبوا الخلفاء سلطتهم الزمنية . فضلاً عن ذلك فقد تلقب به رجال القضاء والكتاب وبعض التجار منذ أواخر القرن الخامس الهجري (١٢٧) .

وقد ورد هذا اللقب مضافاً إلى اسم أحد المتصوفة في الفترة التيمورية ، وورد مجرداً من أداء التعريف بصيغة (أجل المشايخ في العالم) ، على مرجل من البرونز بضريح أحمد اليسوى بالتركستان .

الجناب (١٢٨) :

في اللغة الفناء أو ما يقرب من محلة القوم ، ويجمع على أجنبه كمكان

(١٢٤) اللوحات : (٢١ ، ٢٣ ، ٣٥ ، ٤٠ ، ٥٠) .

(١٢٥) بطروشوفسكي : المرجع السابق ، ص ٢٠٩ .

(١٢٦) لوحة ٧ .

(١٢٧) حسن الباشا : الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار ، ١٩٧٨ ، ص ١٢٦ - ١٣٤ .

(١٢٨) لوحة ٥ .

وأمكنة، وعلى جنبات كجماد وجمادات . وهو من ألقاب الأصول التي بدأ استعمالها في المكاتب ، إذ إنه كان يعبر عن الرجل بفنائه وما يقرب من محلته من باب التعظيم .

ومما تجدر الإشارة إليه أن لقب « الجنب » لم يظهر في الكتابات الأثرية إلا متأخراً ، وأول مثل له على الآثار هو وروده في نص جنائزى بتاريخ سنة ٦٥٠ هـ على أحد القبور في الصالحية بدمشق^(١٢٩) .

وقد ورد هذا اللقب في العصر التيمورى على شمعدان من النحاس الأصفر^(١٣٠) بمتحف الهرميتاج بصيغة : (مما عمل برسم الجنب الملك المالك العالم) .

عموماً فإن هذا اللقب كان قليل الاستعمال على التحف المعدنية التيمورية ، ولم يرد على التحف الصفوية ، وورد مجرداً من التوابع المباشرة ، التي غالباً ما كانت تستعمل في النقوش المملوكية المعاصرة للفترة التيمورية ، بصيغة : « الجنب العالى » أو « الجنب الكريم العالى »^(١٣١) .

الحقير^(١٣٢) :

قليل الشأن ، وقد ورد هذا اللقب على كل من التحف المعدنية التيمورية والصفوية ، ويكاد يقتصر استخدامه على الصناعات فقط للدلالة على شدة التواضع من قبل هؤلاء الصنائع ، وقد ورد مسبقاً بعدة ألقاب تدل كلها على التواضع ، مثال ذلك ما ورد على السطح الداخلى لقاعدة إبريق من النحاس^(١٣٣) من العصر للتيمورى ، بصيغة : (عمل العبد الفقير الحقير على بن أحمد) .

(١٢٩) الباشا : الألقاب ، ص ٢٤١ - ٢٤٣ .

(١٣٠) بدائع الفن الإسلامى فى متحف الهرميتاج ، لوحة ٧٤ ، ص ١٠٤ .

(١٣١) الباشا : المرجع السابق ، ص ٢٤٦ - ٢٤٧ .

(١٣٢) لوحة ١٨ .

(١٣٣) لوحة ١٨ .

بينما ورد على التحف المعدنية الصفوية منفذاً بالفارسية ، وغير مسبوق باللقاب
أخرى ، مثال ذلك ما ورد على كَشْكُول من الصليب (١٣٤) مؤرخ بسنة
(١٠١٥هـ / ١٦٠٦م) بصيغة : (عمل كمترين / حاجي عباس) (شكل
٢٢) .

الخاقان (١٣٥) :

تعريب لكلمة « قاغان » التركي الذي كان يطلق على ملوك من تسموا
بالأتراك في القرنين السادس والسابع من الميلاد ، وأصل اللقب (قان قان) .

وقد دخل هذا اللقب في الإسلام فأطلق على رؤساء الترك من المسلمين ثم
استمر يطلق على خانات التركستان ، وينقش على نقودهم .

وفي عصر ملوك المغول صار « خاقان » أو « قان » يطلق على رئيس الأسرة
المغولية صاحب السيادة العليا على كافة ولاية المغول في أنحاء العالم . ثم استعمل
بعد ذلك للتيموريين كما تشير إلى ذلك نقودهم (١٣٦) .

ويعد هذا اللقب من جملة ألقاب « أمير نيمور » التي وردت على التحف
المعدنية التي تحمل اسمه ، وقد ورد ملحقاً باللقاب أخرى كالأعدل والمعظم والأفخم
وغيرها ، مثال ذلك (السلطان الأعظم والخاقان الأعدل) (١٣٧) ، و (السلطان
الأعظم والخاقان المعظم سلطان العرب) (١٣٨) .

كما ورد هذا اللقب على ظاهر بدن إبريق من النحاس (١٣٩) مؤرخ بسنة

Allan : Islamic Metal work, PL. 26 , P. 112 .

(١٣٤)

(١٣٥) اللوحات : (٢٥ ، ١٥) .

(١٣٦) حسن البابا : الألقاب ، ص ٢٧١ - ٢٧٢ .

(١٣٧) لوحة ١٥ .

(١٣٨) لوحة ٢٥ .

(١٣٩) Lentz and Lowry : Timur and the princely vision , persian art and
Culture in the fifteenth Century Los Angeles,
1989, Cat. No. 109.

(٨٦١هـ / ١٤٥٦م) بصيغة : (السلطان الأعظم والهاقان الأفخم مولى ملوك العرب والعجم) . من جهة أخرى فقد ورد هذا اللقب على شاهد قبر « أمير تيمور » بضريحه بمدينة سمرقند^(١٤٠) ، بصيغة :

(هذا مرقد^(١٤١) السلطان الأعظم والهاقان الأكرم^(١٤٢)) (شكل ٨٠) .

خواجة :

كلمة فارسية معناها السيد ورب البيت والتاجر والحاكم ، وفي صبح الأعشى «الخواجة من ألقاب أكابر التجار الأعاجم من الفرس ونحوهم وهو لفظ فارسي ومعناه السيد»^(١٤٣) .

وكان هذا اللقب يطلق أحياناً على من يمت بصلة إلى الأصل الفارسي ، وقد ورد هذا اللقب على حافة ظاهر سلطانية من النحاس ، من العصر الصفوي ، مؤرخة بسنة (١٠٤٠هـ / ١٦٣٠م) ، ونص الكتابات : (صاحبه خواجة محمد كاجو^(١٤٤)) (شكل ١٠) .

(١٤٠) سمرقند : مدينة من خراسان .

- الحميري (محمد بن عبد المنعم) : الروض المعطار في خير الأقطار ، تحقيق : إحسان عباس مؤسسة ناصر للثقافة ، الطبعة الثانية ١٩٨٠ ، ص ٣٢٢ .

قال عنها البستاني (هي مرقنده القديمة ويقال لها بالعربية سمران ، وهي مدينة مسورة في آسيا الوسطى) . تتميز بحسن موقعها ومروجها ، أما أشهر آثارها فمصيف تيمورلنك وجامعة المقيب ومزاره الواقع خارج المدينة وبها عدة مدارس دينية .

- ياقوت الحموي : معجم البلدان ، المجلد العاشر ، ص ٢٣٦ - ٢٣٧ .

(١٤١) المرقد : في اللغة المضجع أى محل النوم ، ولما كان النوم أخص الموت ، جعل المرقد استعارة عن مضجع الميت ، قال سبحانه وتعالى على لسان الكفار « قالوا يا ويلنا من بعثنا من مرقدنا » سورة يس آية ٥٢ .

فالمرقد إذا اسم من أسماء القبر يدل عليه .

- علاء الدين العاني : المشاهد ذات القباب المخروطة في العراق ، بغداد ١٩٨٢ ، ص ١٨ - ١٩ .

(١٤٢) Гемёнов (А.А.): Надписи надгробий Тимура и его потомков в Гур-амيره, эпиграфика Востока, ЭВ. II, Москва 1948, стр. 52 .

(١٤٣) أحمد السعيد سليمان : تأصيل ما ورد في تاريخ الجبرني من الدخيل ، دار المعارف ١٩٧٩ ، ص ٩١ .

(١٤٤) Melikian - Chirvani : Islamic Metalwork from the Iranian world, PL. 166, P. 352 .

الرضا (١٤٥) :

أطلق الدعاة العباسيون هذا اللقب على صاحب دعوتهم : فكانوا يدعون إلى الرضا من آل محمد . وكانوا يقصدون بذلك التتمويه على أنصار علي إذ إنهم لو صرحوا بأن الدعوة لأحد بنى العباس لخسروا تأييد العلويين (١٤٦) .

وقد أطلق المأمون هذا اللقب على (علي بن موسى) ، وعينه وليا للعهد سنة ٢٠١ هـ (١٤٧) . ويعد علي الرضا ، الإمام الثامن من أئمة الشيعة الاثني عشرية (١٤٨) ، وقد ورد هذا اللقب مفرداً على بعض التحف المعدنية ، في حين ورد على البعض الآخر مسبوقاً باسم الإمام كاملاً . بصيغة : (..... وعلى بن موسى الرضا) (١٤٩) .

زين العابدين (١٥٠) :

الزين في اللغة نقيض الشين ، وقد دخل اللفظ في تكوين كثير من الألقاب المركبة ، والتي من بينها « زين العباد » والذي يعد من ألقاب الصوفية وأهل الصلاح (١٥١) .

وهو نعت خاص « لعلي بن الحسين بن علي بن أبي طالب » ويعد الإمام الرابع في سلسلة أئمة الشيعة (١٥٢) .

(١٤٥) اللوحات : (٣٥ ، ٤٠ ، ٥٠) .

(١٤٦) الباشا : الألقاب ، ص ٣٠٣ .

(١٤٧) بطروشوفسكى : الإسلام في إيران ، ص ٢٠٦ .

(١٤٨) محمود مزروعة : دراسات في الفرق الإسلامية ، ص ٩٥ .

(١٤٩) لوحة ٦٠ .

(١٥٠) اللوحات : (٢٣ ، ٣٥ ، ٤٠ ، ٥٠) .

(١٥١) الباشا : المرجع السابق ، ص ٣١٣ .

(١٥٢) عادل عبد المنعم سويلم : المرجع السابق ، ص ٤٠ .

أستاذ (١٥٣) : -

لفظة معربة عن أستاذ ومعنى أستاذ الفارسية السيد أو المشهور بعمله ، بينما استعملت في اللغة العربية بمعنى الماهر .

غير أن هذه اللفظة استعملت في الدول الإسلامية بدلالات وظيفية مختلفة فمثلاً جرت العادة في بعض العصور أن تطلق على كل من اتقن مهنته وبلغ درجة رفيعة فيها سواء من رجال الدين أو العلم أو رجال الدولة أو ذوى الحرف والصناعات والمهارات المختلفة^(١٥٤).

فبالنسبة لأصحاب الحرف ، لم يكن يتلقب بمثل هذا اللقب إلا الصانع الماهر الذى قطع شوطاً طويلاً فى صناعته ، واكتسب خبرة كبيرة فى أسرارها كما أنه يدل على أن الصانع صاحب هذا اللقب تولى الإشراف على عدد كبير من الصنائع كان يضمهم مصنعه ، وكان يقوم بتدريسهم وتعليمهم أصول المهنة ويشرف على ما يقومون به من أعمال^(١٥٥).

وقد أطلق هذا اللقب على صانع مرجل^(١٥٦) ضريح أحمد اليسوى المؤرخ بسنة (٨٠١ هـ / ١٣٩٩ م) بصيغة (..... أستاذ عبد العزيز بن أستاذ شرف الدين تبريزى) (شكل ١٢) كما ورد هذا اللقب على سلطانية من النحاس^(١٥٧) من خراسان مؤرخة بنهاية القرن (٩ هـ / ١٥ م) ، بصيغة (.... صاحبه ومالكه أستاذ

(١٥٣) لوحة ٧ ، ٥٢ .

(١٥٤) حسن الباشا : الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية ، الجزء الأول ١٩٥٦ ، ص ٥٩ - ٦٠ .

(١٥٥) حسين عليوه : محمد بن سنقر ، ضمن كتاب القاهرة تاريخها ، فنونها ، آثارها ، ص ١٣٠ .

(١٥٦) المرجل : بالكسر قدر من نحاس ، وقيل يطلق على كل قدر يطبخ فيها .

- أحمد محمد بن على المقرئ : المصباح المنير فى غريب الشرح الكبير للرافعى ، تحقيق عبد العظيم الشناوى ، دار المعارف ، ص ٢٢١ .

(١٥٧) Komaroff : The Golden Disk, P. 201 .

يارى صفار^(١٥٨).

السلطان :-

السلطان فى اللغة من السلاطة بمعنى القهر ومن هنا أطلق على الوالى . وقد ورد اللفظ فى آيات قرآنية عديدة بمعنى الحجة والبرهان ؛ وهذا اللفظ مأخوذ من الآرامية والسريانية (sultana) . ويقصد به سلطان الحكومة والوالى أو الحاكم ، ومن ثم صار يطلق على عظماء الدولة . ويذكر القلقشندى أن لقب « السلطان » لم يصبح لقباً عاماً إلا بعد أن تغلب الملوك بالشرق مثل بنى بوية على الخلفاء واستأثروا بالسلطة دونهم . هذا ويتضح أن السلطان كان لقباً عاماً لكل من يدعى ولاية عامة مستقلة فى العالم الإسلامى ، وكثيراً ما كان يلحق ببعض الصفات والتى من أشهرها « الأعظم » و « المعظم »^(١٥٩).

السلطان الأعظم^(١٦٠) :

كان هذا اللقب يطلق فى كثير من الأسر^(١٦١) ، والتى من بينها الأسرة التيمورية ، حيث ورد على الكثير من التحف المعدنية فى المرتبة الثانية بعد لقب مولانا ، وقد ورد بصيغة : (عز لمولانا السلطان الأعظم) .

كما ورد على ظاهر بدن صدرية من النحاس من العصر التيمورى بالمتحف الإسلامى بالقاهرة^(١٦٢) بالصيغة نفسها أيضاً : (عز لمولانا السلطان الأعظم)^(١٦٣).

(١٥٨) الصفار : هو صانع الأدوات والأواني والقدر من النحاس الأصفر .

— السيدة طه أبو سديده : الحرف والصناعات فى مصر الإسلامية منذ الفتح العربى حتى نهاية

العصر الفاطمى ، ص ١٥٧ ، حاشية ١٢ .

(١٥٩) الباشا : الألقاب ، ص ٣٢٣ ، ٣٢٩ .

(١٦٠) اللوحات : (١٥ ، ٢٥) .

(١٦١) المرجع نفسه ، ص ٣٣٠ .

(١٦٢) رقم السجل : (٣١٦٦) .

(١٦٣) ميد محمد باقر نجفى : آثار ايران در مصر ، لوحة ٣٣٤ .

السلطان المعظم^(١٦٤) :

أطلق هذا اللقب على الأمراء التيموريين ، ولكنه كان أقل في الاستخدام على التحف التيمورية من لقب السلطان الأعظم ، وقد ورد بصيغة : (عز لمولانا السلطان المعظم العادل العالم) .

كما ورد على ظاهر بدن سلطانية من النحاس من العصر التيمورى بصيغة : (عز لمولانا الملك الأعظم السلطان المعظم)^(١٦٥) .

السلطان بن السلطان :

ورد هذا اللقب على المسكوكات^(١٦٦) ، وكان يطلق على السلطان إذ كان أبوه من قبل سلطاناً^(١٦٧) ، ونعت به السلطان حسين ميرزا حفيد بايقرا بن عمر شيخ بن أمير تيمور^(١٦٨) .

وقد ورد على التحف المعدنية التيمورية ، على إبريق من النحاس مطعم بالذهب والفضة ، مؤرخ بسنة (٩٠٣ هـ / ١٤٩٨ م) بصيغة : (..... السلطان بن السلطان معز السلاطين والدنيا والدين أبو الغازى سلطان حسين بهادر)^(١٦٩) .

سلطان السلاطين :

نعت خاص بأمير تيمور ، وقد ورد على عدد من التحف المعدنية التيمورية التى تنسب إليه ، مثال ذلك ما ورد على شمعدان من النحاس الأصفر بمتحف الهرميتاج بصيغة : (..... العامل العادل سلطان السلاطين قطب الدنيا والدين أمير تيمور ...)^(١٧٠) .

(١٦٤) لوحة ٣ .

(١٦٥) غادة حجاوى قدومى : المرجع السابق ، ص ١٤٦ .

(١٦٦) انستاس الكرملى : النقود العربية والإسلامية وعلم النميات ، الطبعة الثانية ١٩٨٧ ، ص ١٥٠ .

(١٦٧) الباشا : الألقاب ، ص ٣٣١ .

(١٦٨) محمد علاء منصور : المرجع السابق ، ص ٦٢٠ .

(١٦٩) Komaroff : The Golden Disk of Heaven Metalwork, PL. 12, p. 179 .

سلطان سلاطين العرب والعجم^(١٧١) :

أطلق على أمير تيمور ، وقد ورد بعدة صيغ على التحف المعدنية ، من بينها (سلطان العرب والعجم)^(١٧٢) ، (إيلخان سلاطين العرب)^(١٧٣) .

وبدل هذا اللقب على اتساع رقعة الدولة التيمورية في عهد أمير تيمور ، حيث بدأ بفتح الأقاليم التي تتكلم الفارسية (أى خراسان وإيران) ، ثم تمكن من الاستيلاء على بغداد وحلب وغيرهما^(١٧٤) .

سلطان المشايخ في العالم^(١٧٥) :

من ألقاب المتصوفة ورجال الدين ، وقد نعت به أحمد اليسوى في نقش على مرجل من البرونز مؤرخ سنة (٨٠١هـ / ١٣٩٩م) ، بصيغة :
(... لأجل روضة شيخ الإسلام سلطان المشايخ في العالم شيخ أحمد اليسوى
(....) .

شاه :

لفظ فارسي بمعنى ملك وسيد ، وكان يطلق على ملوك الفرس أو من تشبه بهم^(١٧٦) ، وقد أطلق على الملوك الصفويين دون التيموريين ، حيث ورد على نصل

(١٧٠) بدائع الفن الإسلامي في متحف الهرميتاج ، لوحة ٧٤ ، ص ١٠٤ .
(١٧١) العجم في اللغة ضد العرب ، إلا أنه كان من الشائع إطلاقه على الفرس .
- الباشا : الألقاب ، ص ٢٣٧ .
(١٧٢) اللوحات : (٣ ، ٥) .

(١٧٣) Melkian - Chirvani : Le Bronze Iranien . P. 89 .

(١٧٤) لمزيد من التفاصيل عن هذه الفتوحات ، انظر :

- ابن عربشاه : المرجع السابق .

(١٧٥) لوحة ٧ .

(١٧٦) انستاس الكرملى : المرجع السابق ، ص ١٥١ .

سيف مقوس بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(١٧٧) باسم « شاه عباس » (٩٩٦ - ١٠٣٨هـ / ١٥٨٨ - ١٦٢٩م) . كما ورد هذا اللقب مسبقاً بلفظ « سلطان » على بندقية حصار كبيرة ، بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(١٧٨) ، ومؤرخة بسنة (١١٢٨هـ / ١٧١٥م) ، بصيغة « سلطان شاه » وربما يكون المقصود بذلك السلطان « حسين الأول بن الشاه سليمان »^(١٧٩) ، (١١٠٥ - ١١٣٥هـ / ١٦٩٢ - ١٧٢٢م) ، والذي يقع تاريخ البندقية فى فترة حكمه .

وفضلاً عن هذا وذاك ورد هذا اللقب ضمن توقيع أحد الصناع ، على شمعدان من النحاس من العصر الصفوى^(١٨٠) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، ومؤرخ بسنة (١٠١٤هـ / ١٦٠٥م) ، بصيغة : (ابن حاجى شاه محمد ...) .

شرف الدين :

الشرف العلو . وقد دخل اللفظ فى تكوين كثير من الألقاب المركبة^(١٨١) مثل شرف الدين ، ولم يستخدم هنا كلقب بل كإسم علم ، حيث ورد على مرجل ضريح أحمد يسوى بصيغة (.. أستاذ شرف الدين تبريزى)^(١٨٢) .

الشهيد :

فى اللغة الشاهد . وفى القرآن الكريم « وكذلك جعلناكم أمة وسطا لتكونوا شهداء على الناس ويكون الرسول عليكم شهيدا » ، ومعنى الشهيد أيضاً المقتول فى سبيل الله ، واستعمل أيضاً للمقتول ظلماً أو فى سبيل قضية طيبة^(١٨٣) .

(١٧٧) رقم السجل : (١٦٧٢٠) .

(١٧٨) لوحة ٧١ .

(١٧٩) لمزيد من التفاصيل عن السلطان « حسين بن الشاه إسماعيل » انظر : - محمد علاء الدين منصور : المرجع السابق ، ص ٦٨٥ - ٦٩٠ .

(١٨٠) لوحة ٧٨ .

(١٨١) الباشا : الألقاب ، ص ٣٥٥ .

(١٨٢) لوحة ٧ .

(١٨٣) المرجع نفسه ، ص ٣٦٣ .

ويعد هذا اللقب من ألقاب الإمام الحسين بن علي حيث ورد على سلطانية من النحاس من العصر الصفوي بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، بصيغة : (... والحسين المظلوم الشهيد بكربلاء ...) (١٨٤).

الشيخ :

الشيخ فى اللغة الطاعن فى السن ؛ وربما قصد به من يجب توقيره كما يوقر الشيخ . وكان يطلق عرفاً على الكبار فى السن وكذلك على العلماء ، وقد أضيف هذا اللفظ إلى كلمات أخرى لتكوين بعض الألقاب المركبة ، منها « شيخ الإسلام » للصوفية وأهل الصلاح ، وقد أطلق على أحمد اليسوى ، حيث ورد على مرجل من البرونز بصيغة : (... شيخ الإسلام سلطان المشايخ فى العالم شيخ أحمد اليسوى) (١٨٥) كما ورد أيضاً بصيغة « شيخ المذهبين » وهو من الألقاب الخاصة بأحد صناعات المعادن فى العصر الصفوي ، وقد ورد التوقيع على سلطانية من النحاس (١٨٦) بمجموعة مور بمتحف المتروبوليتان بتاريخ (٩٤٢هـ / ١٥٣٥ - ١٥٣٦م) .

صاحب الزمان (١٨٧) :

لقب محمد بن الحسن بن علي بن محمد بن علي بن موسى بن جعفر بن محمد بن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب ، الإمام الثانى عشر (١٨٨) ، ويقصد به المهدي المنتظر ، حيث تعتقد الإمامية فى شخصية المهدي وهذا المصلح ولد سنة ٢٥٥هـ / ٨٦٩م (١٨٩) فى سامراء وقد اختفى فى اليوم نفسه الذى مات

(١٨٤) لوحة ٦٢ .

(١٨٥) لوحة ٧ .

(١٨٦) ديماند : الفنون الإسلامية ، ص ١٦٠ .

(١٨٧) اللوحات (٣٥ ، ٤٠ ، ٥٠ ، ٦١) .

(١٨٨) محمود مزروعة : المرجع السابق ، ص ٩٧ .

(١٨٩) محمد رضا المظفر : عقائد الشيعة ، النجف ١٩٥٤ ، ص ٥٧ .

فيه أبوه فى الرابع من شوال سنة ٢٦٠ هـ / ٨٧٤ م^(١٩٠).

الصادق^(١٩١) :

لقب الإمام السادس من أئمة الشيعة الاثنى عشرية ، وكان معاصراً لأبى حنيفة فكتب الفقه الإسلامى من وجهة نظر الشيعة ، وسمى مذهبه « المذهب الجعفرى » ، وهو المذهب الرسمى فى إيران منذ قيام الدولة الصفوية إلى يومنا هذا . وإليه تنتهى علوم الشيعة وأصول مذهبهم^(١٩٣).

ظل الله فى الأرضين :

الأرضون جمع أرض^(١٩٤) ، وقد أطلق هذا اللقب على أمير تيمور فى نقش كتابى على ظاهر بدن سلطانية من النحاس^(١٩٥) بالمتحف البريطانى ، بصيغة : (... مولى سلاطين العرب والعجم ظل الأ « رضين ») . كما ورد على ظاهر بدن أبريق من النحاس ، مؤرخ بسنة (٨٦١ هـ / ١٤٥٦ - ١٤٥٧ م) ، بصيغة : (... مولى ملوك العرب والعجم ظل الله فى الأرضين ...)^(١٩٦) . واللقب يشير إلى ادعاء أمير تيمور حقه فى السيادة على العالم .

العالم :

من ألقاب العلماء إلا أنه كان فى الحقيقة من الألقاب المشتركة فى الاصطلاح بين رجال الحرب والإدارة^(١٩٧) ؛ وقد ورد هذا اللقب على التحف المعدنية التيمورية

(١٩٠) هنرى كوربان : الشيعة الاثنا عشرية ، ص ٨٤ .

(١٩١) اللوحات : (٢١ ، ٢٣ ، ٣٥ ، ٤٠ ، ٥٠) .

(١٩٢) عبد النعيم حسنين : إيران فى ظل الإسلام ، ص ٦٦ ، حاشية ١ .

(١٩٣) محمود مزروعة : المرجع السابق ، ص ٩٤ .

(١٩٤) الباشا : الألقاب ، ص ٣٨٤ .

(١٩٥) لوحة ٣ .

Komaroff : The Golden Disk, PL. 3, P. 153 .

(١٩٦)

(١٩٧) الباشا : المرجع السابق ، ص ٣٩٠ .

ضمن ألقاب الأمراء التيموريين ، وكان يلحق غالبًا بلقب العادل ، مثال ذلك :
(... المالك العالم العادل ...) (١٩٨).

كما ورد على ظاهر بدن سلطانية من النحاس مؤرخة بنهاية القرن (٨هـ / ١٤م) بصيغة : (... سلطان سلاطين العرب والعجم العا / لم العادل المجاهد المرا / بط) (١٩٩). وقد دخلت صفة التفضيل منه « الأعلم » كلقب على بعض التحف المعدنية التيمورية ، مثال ذلك ما ورد على ظاهر بدن صدرية من النحاس ، مؤرخة بنهاية القرن (٨هـ / ١٤م) بصيغة : (... السلطان / الأعظم الأعدل / الأعلم مالك رقاب الأم ...) (٢٠٠).

العادل :

في اللغة خلاف الجائر . وهو من ألقاب الملوك ونحوهم من ولاية الأمور ، ، وهو من أعلى الصفات لهم ، لأنه بالعدل تعمر الممالك (٢٠١). وقد ورد هذا اللقب على التحف المعدنية التيمورية ، ضمن ألقاب أمير تيمور ، حيث ورد على سلطانية من النحاس مؤرخة بالربع الأخير من القرن (٨هـ / ١٤م) بصيغة : (عز لمولانا السلطان المعظم العادل العالم ...) (٢٠٢).

كما ورد على بدن شمعدان من العصر التيموري بصيغة : (مما عمل برسم الجناب الملك المالك العالم العادل) (٢٠٣).

العبد :

العبد ضد الحر (٢٠٤) وكان يستعمل كلقب مفرد مثل (العبد) (٢٠٥) ، وفي

(١٩٨) لوحة ٥ .

Atil (E.) : Metalwork in the freer Gallery of Art, washington 1985, (١٩٩)
PL. 20 , P. 155 - 156 .

(٢٠٠) Melikian - Chirvani : Le Bronze Iranien, P. 87 .

(٢٠١) الباشا : الألقاب ، ص ٣٨٨ .

(٢٠٢) لوحة ٣ .

(٢٠٣) لوحة ٥ .

(٢٠٤) الباشا : الألقاب ، ص ٣٩٢ .

(٢٠٥) لوحة ٢٢ أ .

بعض الأحيان يوصف بصفات أخرى كنوع من الألقاب مثل (عبد الفقير)^(٢٠٦) أو (العبد الفقير)^(٢٠٧) ، وقد أطلق هذا اللقب على صناع التحف المعدنية في العصرين التيمورى والصفوى ، ويدل على تواضع هؤلاء الصناع . من جهة أخرى فقد ورد هذا اللقب بصيغة مختلفة في العصر الصفوى ، حيث ورد مضافا إلى كلمة « الولاية » ، بصيغة « عبد الولاية » ، ويعد من الألقاب ذات الصفة الشيعية التى أطلقت على الملوك الصفويين دون غيرهم ، ويقصد من هذا اللقب أن صاحبه عبد لولاية الإمام على أو للولاية بصفة عامة .

وقد ورد هذا اللقب على نصل سيف من الصلب من العصر الصفوى^(٢٠٨) بمتحف الفن الإسلامى^(٢٠٩) بالقاهرة ، بصيغة :

١ - شالا

٢ - بنده و

٣ - يت

٤ - اسمعيل

(شاه اسمعيل بنده ولايت)

الترجمة :

الشاه إسماعيل عبد الولاية .

كما ورد هذا اللقب بالصيغة نفسها على نصل سيف مقوس من العصر الصفوى بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، بصيغة : (شاه عباس بنده ولايت)^(٢١٠) .

(٢٠٦) لوحة ٧ .

(٢٠٧) لوحة ١٨ .

(٢٠٨) لوحة ٨٤ .

(٢٠٩) رقم السجل ٦٦٨٩ / ١ .

(٢١٠) سليمان أحمد : قطع من السلاح الإيراني بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، ص ٧٣ .

غلام :

يأتى هذا اللقب فى المرتبة الثانية عشرة من مراتب أرباب الخدم^(٢١١) ، الغلام فى أصل اللغة هو الصبى الصغير ، ويجمع على غلمان وغلمه ، ثم صار اللفظ يطلق على المملوك الصغير السن أو الذى لم يتجاوز مرحلة الشباب^(٢١٢) .

وقد ورد هذا اللقب على بندقية من الصلب من العصر الصفوى بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(٢١٣) ، بصيغة : (مالك غلام خان)^(٢١٤) .

الفقير :

يدخل فى ألقاب التواضع والتذلل لله تعالى التى يكثُر ورودها فى النصوص الجنائزية^(٢١٥) ، لكنه ورد على التحف المعدنية ، واقتصر استخدامه على الصانع الذين نقشوا اسماءهم على منتجاتهم الفنية ، فعلى الرغم من وصول الصانع إلى درجة الأستاذية فى عمله وتوقيعه بهذا صراحة ، إلا أنه كان يبدأ توقيعه بلقب «الفقير» الذى كان يأتى فى المرتبة الأولى أو الثانية من سلسلة الألقاب التى تسبق توقيع الصانع ، والتى كانت تدل على شدة التواضع مثال ذلك : (عمل عبد الفقير إلى الله الغنى ...)^(٢١٦) ، (عمل العبد الفقير الحقير ...)^(٢١٧) ، (عمل الفقير عبد الوهاب ...)^(٢١٨) .

(٢١١) القلقشندي : ضوء الصبح المسفر وجنى الدوح المثمر ، مختصر صبح الأعشى فى صناعة الإنشا ، الطبعة الأولى ١٩٠٦ ، ص ٣٤٩ .

(٢١٢) حسن الباشا : الفنون الإسلامية والوظائف ، الجزء الثانى ، ص ٧٩٦ .

(٢١٣) رقم السجل (٧٩٣٨) .

(٢١٤) سليمان أحمد سليمان : المرجع السابق ، ص ٧٤ .

(٢١٥) الباشا : الألقاب ، ص ٤٢٢ .

(٢١٦) لوحة ٧ .

(٢١٧) لوحة ١٨ .

(٢١٨) لوحة ٦٥ .

قطب الدنيا والدين :

القطب في اللغة كوكب بين الجدى والفرقدين يدور عليه الفلك فيما قاله الجوهري . والحق أنه نقطة متوهمة بالتقرب من هذا الكوكب . وقد قيل لسيد القوم الذى عليه مداد أمرهم قطب بنى فلان ، ومن هنا عبروا عن مدار الأولياء بالقطب . وهو من ألقاب الصوفية وأهل الصلاح^(٢١٩) .

وقد ورد هذا اللقب ضمن ألقاب أمير تيمور على بدن شمعدان من البرونز مؤرخ بسنة (٧٩٩ - ٨٠٠ هـ / ١٣٩٦ - ١٣٩٧ م) بصيغة : (..... العالم العادل قطب الدنيا والدين أمير تيمور كوركاز خلد ملكه)^(٢٢٠) .

قهرمان الماء والطين :

القهرمان : كلمة فارسية^(٢٢١) ، معناها المسيطر الحفيظ على من تحت يده^(٢٢٢) ، وكان يلقب به أمين الملك ووكيله الخاص بتدبير دخله وخرجه^(٢٢٣) ، ويعد من جملة ألقاب « تيمور لك » التى كان يوصف بها^(٢٢٤) ، فكان تحت يده الكثير من المناطق والأقاليم الخاضعة له ، وقد ورد على ظهر بدن أبريق من النحاس مطعم بالفضة ، مؤرخ بسنة (٨٦١ هـ / ١٤٥٦ - ١٤٥٧ م) بصيغة : (..... ظل الله فى الأرضين قهرمان الماء والطين باسط الأجنحة ...)^(٢٢٥) .

الكاظم^(٢٢٦) :

هو موسى بن جعفر الصادق ، الإمام السابع للشيعة الاثني عشرية ، وقد اشتهر

(٢١٩) الباشا : الألقاب ، ص ٤٣١ .

(٢٢٠) لوحة ٥ .

(٢٢١) على أكبر دهمخدا : لغت نامه دهمخدا چاپ أول ، تهران ١٣٧٣ هـ . ش ، ص ١٥٧٠٩ .

(٢٢٢) ابن منظور : لسان العرب ، الجزء الخامس ، ص ٣٧٦٤ .

(٢٢٣) مجمع اللغة العربية : المعجم الوجيز ، ١٩٩٠ ، ص ٥١٨ .

(٢٢٤) ابن عربشاه : المرجع السابق ، ص ٤٥٢ .

(٢٢٥) Komaroff : Op. Cit., PL. 3, P. 153 .

(٢٢٦) اللوحات : (٦٠ ، ٥٠ ، ٤٠ ، ٣٥ ، ٢٣ ، ٢١) .

بلقب « الكاظم » ، وذلك لشدة صبره ، وكظمه غيظه عن الأعداء (٢٢٧) .

وقد تباينت الآراء التي تحدثت عن موته وكيفيته ، لكنها اتفقت جميعها حول نقطة واحدة ، وهي أنه توفي في سجن بغداد سنة ١٨٣ هـ . وأعلنت مصادر الدولة الرسمية أن وفاته كانت طبيعية ، ولكن الشيعة الاثني عشرية يعدونه شهيداً (٢٢٨) .

كوركان :

لفظ أعجمي تعني صهر الملوك (٢٢٩) ، وقد أضيف هذا اللقب إلى جملة ألقاب تيمور لنك من بعد أن تزوج بأخت الأمير حسين القزغني ، ويذهب البعض إلى أن تيمور قد أضيف إليه هذا اللقب من بعد أن بنى بابنة تغلق تيمور (٢٣٠) ، ومن ثم فإن هذا اللقب كان قاصراً على تيمور لنك دون غيره ، وقد ورد على شمعدان من النحاس الأصفر مؤرخ بالقرن (٩ هـ / ١٥ م) بصيغة : (..... قطب الدنيا والدين أمير تيمور كوركان خلد الله ملكه وعزه) (٢٣١) .

كما ورد هذا اللقب على النقود التي ضربت باسم تيمور لنك بصيغة : (..... أمير تيمور / كوركان خلد الله / ملكه وسلطانه) (٢٣٢) .

المرتضى (٢٣٣) :

أحد ألقاب الإمام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه (٢٣٤) . زوج السيدة

(٢٢٧) محمود مزروعة : المرجع السابق ، ص ٩٥ .

(٢٢٨) بطروشوفسكي : المرجع السابق ، ص ٢٠٥ - ٢٠٦ .

(٢٢٩) ابن عريشاه : المرجع السابق ، ص ٣٩ ، حاشية ٢ .

(٢٣٠) علاء الدين منصور : المرجع السابق ، ص ٥٩٢ .

(٢٣١) بدائع الفن الإسلامي في متحف الهرميتاج ، لوحة ٧٤ ، ص ١٠٤ .

(٢٣٢) Пугаченкова (Г.А.): Ташкентская школа среднеазиатской нумизматики, узбекской. 1990, стр 84, 86, 87.

(٢٣٣) اللوحات : (٢١ ، ٢٣ ، ٤٠ ، ٥٠ ، ٦٠) .

(٢٣٤) محمد رضا المظفر : المرجع السابق ، ص ٥٤ .

فاطمة الزهراء ، وابن عم رسول الله ﷺ (٢٣٥) ، ورابع الخلفاء الراشدين ، امتاز بالفقہ الذی یراد به الفکر المحض ، لذا یمکن القول بأنه أبو علم الکلام فی الإسلام (٢٣٦) . استشهد فی الکوفة سنة ٤٠هـ / ٦٦١م (٢٣٧) .

الملك :

لقب يطلق على الرئيس الأعلى للسلطة الزمنية ، وهو لقب معروف فی اللغات السامية (٢٣٨) ، وقد ورد ضمن نقش کتابی على بدن شمعدان من البرونز من العصر التيموري ، بصيغة : (مما عمل برسم الجنا ب الملك المالك) (٢٣٩) .

إمام :

ورد هذا المصطلح بدلالات وظيفية مختلفة ، وهو فی جميع الحالات مشتق من أم أى تقدم وأصبح قدوة ، وهذا اللقب كان یرد فی سلسلة الألقاب قبل الاسم (٢٤٠) .

وقد ورد هذا اللقب على التحف المعدنية فی الفترة موضوع الدراسة إما مضافاً أو مسبوقاً باسم أو لقب إمام من الأئمة الشیعة الاثنی عشر (٢٤١) .

أمیر :

الأمیر هو ذو الأمر أو المتسلط ، وتستخدم هذه اللفظة كاسم وظيفية أو للدلالة على طبقة أو رتبة أو كلقب فخري . وأطلق هذا اللقب على الولاة من بنی بویه ،

(٢٣٥) هنري كوربان : المرجع السابق ، ص ٨٢ .

(٢٣٦) عباس محمود العقاد : عبقرية الإمام على ، بیروت ، ص ٥ .

(٢٣٧) كوربان : المرجع السابق ، ص ٨٢ .

(٢٣٨) الباشا : الألقاب ، ص ٤٩٦ .

(٢٣٩) لوحة ٥ .

(٢٤٠) حسن الباشا : الفنون الإسلامية والوظائف ، ج ١ ، ص ٩٢ - ٩٣ .

(٢٤١) اللوحات : (٢١ ، ٥٠) .

كما أطلق على الولاة من سائر الأسر فى شرق العالم الإسلامى ، كولاة السامانيين وولاة خوارزم شاه والغزنويين^(٢٤٢) ، كما أطلق على الحكام التيموريين فى المسكوكات الخاصة بهم وقد اقتصر استخدامه على الحكام التيموريين دون الصفويين الذين أطلق عليهم لقب شاه .

وقد ورد على العديد من التحف المعدنية التى ترجع إلى أوائل العصر التيمورى ، والتى ينسب عدد منها لتيمورلنك بصيغة : (... قطب الدنيا والدين أمير تيمور كوركمان)^(٢٤٣) .

مولانا^(٢٤٤) :

ذاع استعمال لقب « المولى » مضافاً إلى ضمير جمع المتكلم ، فقبيل «مولانا» ، واستعمل كلقب للخلفاء والسلاطين وكبار الأمراء^(٢٤٥) . وقد ورد على التحف المعدنية التيمورية فى المرتبة الأولى من سلسلة الألقاب التى وردت على تلك التحف مسبوقاً باللفظ الدعائى « عز » أو « العز » .

مالك رقاب الأمم :

من جملة ألقاب أمير تيمور ، وقد ورد على عدد من التحف المعدنية التى ترجع إلى أوائل العصر التيمورى ، مثال ذلك ما ورد على ظاهر بدن صدرية من النحاس بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(٢٤٦) ، بصيغة : (العز لمولانا السلطان الأعظم مالك رقاب الأمم ...)^(٢٤٧) .

(٢٤٢) الباشا : الفنون الإسلامية ، ص ١١٥ .

(٢٤٣) لوحة ٥ .

(٢٤٤) لوحة ٣ .

(٢٤٥) الباشا : الألقاب ، ص ٥١٩ .

(٢٤٦) رقم السجل (٣١٦٦) .

(٢٤٧) سيد محمد باقر : المرجع السابق ، لوحة ٣٣٤ .

كما ورد على ظاهر سلطانية من النحاس المطعم بالذهب والفضة بصيغة : (العز لمولانا السلطان ا / لاعظم مالك رقاب الأمم) (٢٤٨).

مولى سلاطين العرب والعجم (٢٤٩) :

المولى يطلق فى اللغة على السيد ، وعلى المملوك ، والعتيق ، وعلى المنتسب إلى قبيلة ، وقد استعمل بمعنى السيادة أحياناً ، وبمعنى الانتماء أحياناً أخرى ؛ وهو فى كلتا الحالتين مشتق من المعنى الأصلى للكلمة على سبيل الكناية .

وعلى الرغم من إطلاق « المولى » كلقب يعبر عن التواضع ، فإنه استعمل كلقب رفيع بمعنى السيد فأطلق على الحاكم .

وكان لقب « المولى » يدخل فى تكوين بعض الألقاب المركبة (٢٥٠) ، مثل «مولى سلاطين العرب والعجم » والذى يعد من ألقاب الملوك والسلاطين ، ويعد فى الفترة التيمورية من ألقاب تيمورلنك حيث ورد على ظاهر بدن سلطانية من النحاس مطعمة بالذهب والفضة ، تنسب إلى الربع الأخير من القرن (٨هـ / ١٤م) ، ونص الكتابات : (مالك رقاب الأمم مولى سلاطين العرب والعجم) .

كما ورد هذا اللقب بصيغة مختلفة على بندقية حصار (٢٥١) من العصر الصفوى باسم الشاه عباس الكبير ، بصيغة : (جهانى باد شاه عرب وعجم شاه عباس) (شكل ٢٨) أى ملك دنيا العرب والعجم

ويتضح أن صيغة اللقب هنا أعم وأشمل من لقب أمير تيمور الذى ورد بصيغة (مولى سلاطين العرب والعجم) (فقد اقتصر لقب تيمور على السلاطين ، بينما امتد لقب الشاه عباس ليشمل بلاد العرب والعجم بمن فيهم جميعاً .

(٢٤٨) Atil : Metalwork in the freer Gallery , PL. 21 , P. 162 .

(٢٤٩) لوحة ٣ .

(٢٥٠) الباشا : الألقاب ، ص ٥١٦ - ٥١٩ .

(٢٥١) لوحة ٧٨ .

النقاش :

ورد هذا اللفظ بدلالات حرفية مختلف تابعة من معانيها اللغوية ، فالنقش هو تلوين الشيء بلونين أو بأكثر ، وهو أيضاً استخراج أجسام صغيرة من جسم أكبر ، ومن ثم استعمال بمعنى الحفر أو النحت .

أما حرفة النقاش فيقال لها النقاشة ؛ ومن هنا استخدم لفظ النقاش بمعنى الملون والمصور والمزخرف بالألوان سواء على الورق أو القماش وغير ذلك ، كما أطلقت أيضاً على النقاش أو الحفار سواء فى الرخام والحجر والجص والمعدن والفخار إلى غير ذلك من المواد^(٢٥٢) .

ويبدو أن كثيراً من النقاشين كانوا يجيدون الكتابة والخط ، ومن هؤلاء الذين جمعوا بين النقش والكتابة ، أحد صنّاع المعادن التيموريين ويدعى « حسين بن شمس (الدين) شهاب (الدين) البيرجندى » ، والذي ورد توقيعه على السطح الداخلى لقاعدة إبريق^(٢٥٣) من النحاس المطعم بالذهب والفضة ومؤرخ بسنة (٨٧١ هـ / ١٤٦٦ م) ، بصيغة : (كاتبة وناقشه وفارغه / حسين بن شمسى بن شهابى البيرجندى) .

إيلخان :

كلمة تركية مركبة من لفظين ، هما : إيل وخان ، وإيل لفظ تركى بمعنى تابع ، وخان بمعنى حاكم ورئيس عشيرة ، وبذلك يكون معنى إيلخان ، الملك التابع أى حاكم إحدى الولايات فى الدولة ، ويتبع الخاقان (الخان الأعظم) الذى يحكم الدولة كلها .

وقد أطلق هذا اللقب على بيت هولاكو خان ابتداء من آباقا عندما أسند إليهم

(٢٥٢) حسن عبد الوهاب : توقيعات الصنائع على آثار مصر الإسلامية ، مستخرج من مجلة المجمع العلمى المصرى ، المجلد ٣٦ ، ١٩٥٣ - ١٩٥٤ ، ص ٥٤٣ .
(٢٥٣) لوحة ١٧ .

حكم إيران ، ثم ألصق بحكام المغول في إيران بعد استقلالهم عن الدولة المغولية
الأم (٢٥٤) .

وقد أطلق هذا اللقب على تيمورلنك من خلال ظاهر بدن صدرية من النحاس
المطعم بالذهب والفضة^(٢٥٥) بتاريخ الربع الأول من القرن ٩ هـ / ١٥ م ، بصيغة (....
الخاقان الأعدل الأعلم / إيلخان سلاطين العرب) .

توقيعات الصناع :

من بين الأشياء الملفتة للنظر في مضمون الكتابات التسجيلية على المعادن
الإيرانية كثرة عدد الصناع وتوقيعاتهم ، والتي نفذت في مناطق مختلفة ، بأساليب
وأشكال متنوعة .

فبالنسبة للأساليب التي وقع بها الصناع ، فلم تكن على نمط واحد وإنما
وردت بصيغ مختلفة فمعظم التوقيعات وردت بصيغة (عمل ...)^(٢٥٦) يلي بعضها
اسم الصانع مباشرة^(٢٥٧) ، في حين يلي بعضها الآخر عدد من الألقاب التي تدل
على مدى ما وصل إليه الصانع من مكانة بين أقرانه^(٢٥٨) ، وفي نفس الوقت يدل
بعضها على شدة التواضع^(٢٥٩) ، مثال ذلك : (عمل عبد الفقير إلى الله الغني /
أستاذ عبد العزيز بن أستاذ شرف الدين التبريزي)^(٢٦٠) .

وفضلا عن ذلك فقد وردت بعض التوقيعات التي تتضمن العديد من الألفاظ
التي توضح أن الصانع هو الذي قام بتنفيذ كل المراحل التي مرت بها التحفة
المعدنية من صناعة وزخرفة وكتابة للنقوش التي على التحفة ، مثال ذلك : (كاتبه

(٢٥٤) عبد السلام عبد العزيز فهمي : تاريخ الدولة المغولية في إيران ، دار المعارف ١٩٨١ ، ص ٤ -
٥ ، حاشية ١ .

(٢٥٥) Melikian - Chirvani : Le Bronze Iranien, P. 89 .

(٢٥٦) اللوحات : (٧ ، ١٩ ، ٢٢ ، ٣٦ ، ٥٢ ، ٦٥ ، ٧٤ ، ٨٤ ، ٨٦) .

(٢٥٧) اللوحات : (٣٦ ، ٦٨ ، ٧٤ ، ٨٦) .

(٢٥٨) اللوحات : (٧ ، ٥٢) .

(٢٥٩) اللوحات : (١٨ ، ٢٢ ، ٦٥) .

(٢٦٠) لوحة : ٥٩ .

وناقشه وفارغه (٢٦١) / حسين بن شمسى بن شهابى البيرجندى (٢٦٢).

وقليلا ما يرد توقيع الصانع مسبقاً بكلمة (صنعه ...) بدون إضافة كلمات أخرى تدل على باقى المراحل الأخرى التى مرت بها التحفة ، مثال ذلك : (صنعه محمد زمان) (٢٦٣).

من جهة أخرى فلقد ورد على القليل من التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة توقيعان مختلفان ، أحدهما توقيع الصانع ، والآخر توقيع النقاش ، وإن كان توقيع الصانع فى مكان أوضح من توقيع النقاش ، وربما يدل ذلك على مكانة الصانع المتميزة وما بذله من جهد فى سبيل تنفيذ تحفته بهذا الشكل من صناعة وزخرفة ، ثم ترك جزءاً من سطح التحفة للنقاش لتسجيل عباراته ذات المضامين المختلفة بالإضافة إلى توقيعيه ، مثال ذلك : ما ورد على اسطرلاب (٢٦٤) من البرونز من إيران ينسب لنهاية القرن ١١هـ / وبداية القرن ١٢هـ ، (١٧ - ١٨ م) حيث ورد توقيع الصانع على ظهر التحفة من خلال أربعة أسطر أفقية نصها :

١ - إلى الله حسن على

٢ - الخليل ابن خليل محمد

٣ - الفقير الحقير

٤ - صنعه

(٢٦١) فى قراءة د/ كوماروف (Komaroff) لهذه الكلمة قرأتها (قارة) والصحيح (فارغة) ولها عذرها فى ذلك إذ أن حرف الفاء المبتدئة فى الكلمة يعلوها نقطتان فى وضع رأسى (قارعه) ، ومن ثم قرأتها بهذا الشكل نظراً لأن العربية تعد لغة أجنبية بالنسبة لها .

Komaroff : Op. Cit., PL. 13 .

(٢٦٢) لوحة ١٧ .

(٢٦٣) لوحة ٦٨ .

(٢٦٤) الإسطرلاب : معناه باليونانية مقياس النجوم ، فأصطر هو النجم ولاب هو المرآة ، وكان من أكثر الآلات المستعملة عند الفلكيين والمسلمين ، كما كان من الأدوات الهامة التى ساعدت على تقدم فن الملاحة فى العصر الإسلامى .

- السيد طه أبو سديرة : الحرف والصناعات فى مصر الإسلامية ، ص ١٦٤ ، حاشية ٢٦ .

وكان الإسطرلابى يلقب بالفلكى والمعدل والموقت ، ويمتاز عن غيره من صناعات المعادن بأنه كان يجمع بين الإلمام بعلم الفلك وما يتصل به من العلوم وبين الخبرة والمهارة الصناعية .

- حسن الباشا : الإسطرلاب ، ضمن كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها ، ص ٥٨٠ .

وبأسفل الظهر توقيع النقاش بصيغة : (نقشه محمد باقر أصفهاني) (٢٦٥).

هذا ويتضح من خلال توقيعات الصناع على التحف المعدنية التيمورية والصفوية، أنها نفذت في معظمها باللغة العربية سواء أكانت النقوش الكتابية منفذة بالعربية أو بالفارسية ، باستثناء القليل جداً من التحف التي تنسب للفترة الصفوية ، والتي نفذ جزء من التوقيع بالفارسية في حين نفذ الجزء الآخر بالعربية مثال ذلك : (عمل كمترین / حاجی عباس / ولد مرحوم اقا / رحيم يراق ساز) (شكل ٢٢).

والترجمة :

(عمل الحقير / حاجی عباس / ولد المرحوم اقا / رحيم صانع الأقفال) .

أما عن الصناع الذين وردت توقيعاتهم على التحف المعدنية في الفترة موضوع الدراسة فهي على النحو التالي :-

في الفترة التيمورية : وصلنا عدد لا بأس به من توقيعات الصناع ، منهم : حسن بن علي أصفهاني (شكل ١١) ، عبد العزيز بن شرف الدين التبريزي (٢٦٦) (شكل ١٢) ، جوانبخت بن حسين ، شمسي شهابي البيرجندی القهستاني (٢٦٧) (شكل ١٤) حسين بن شمسي شهابي البيرجندی (٢٦٨) (شكل ١٦) ، محمد بن شمس الدين الغوري (٢٦٩) ، شیر علی بن محمد دمشقي (شكل ١٧) ، حسين بن مبار كشاه .

كما وصلنا عدد آخر من توقيعات الصناع في فترة الدولة الصفوية منهم : ميرك حسين يزدي (شكل ١٩) ، الإمام الحلبي شيخ المذهبين ، محمد اللاهوري ،

(٢٦٥) غادة حجاوي : المرجع السابق ، ص ١٢٩ .

(٢٦٦) لوحة ٧ .

(٢٦٧) لوحة ٢٢ أ .

(٢٦٨) لوحة ١٧ .

(٢٦٩) Komaroff : The Golden Disk , pl. 12, P. 179 . .

(٢٧٠) لوحة ٥٢ .

قطب الدين محمد بن عبد الله (شكل ٢٠) ، حسن علي الخليل بن خليل محمد (شكل ١٨) حاجي عباس بن أقا رحيم (٢٧١) ، عبد الوهاب (٢٧٢) ... ؟ (شكل ٢١) ، محمد زمان (٢٧٣) (شكل ٢٤ أ) ، ابن حاجي شاه محمد شمس الدين طستى (٢٧٤) (شكل ٢٣) محمد بن عبد الله (٢٧٥) (شكل ٢٤ ب) كلبعلی (٢٧٦) (شكل ٢٥ أ) ، أسد الله الأصفهاني (٢٧٧) (شكل ٢٥ ب) لطف علي غلام (شكل ٢٦) .

وعلى الرغم من كثرة عدد الصنائع وتوقيعاتهم في فترات البحث المختلفة إلا أنه لم تصلنا سير شخصية لمعظم هؤلاء الصنائع (٢٧٨) ، ومن ثم فقد قمت بمحاولة للتعريف بهؤلاء الفنانين وعمل سير شخصية لهم من خلال ما وصلنا من أساليب مختلفة لتوقيعاتهم على التحف المعدنية في فترة البحث كلما أمكن ذلك . ومن هؤلاء الصنائع :

حسن بن علي أصفهاني (شكل ١١) :-

من أوائل الصنائع الذين عملوا في فترة التيموريين ، وقد ورد توقيعه على مرجل من البرونز ، مؤرخ بسنة (٧٧٦ هـ / ١٣٧٤ م) (٢٧٩) ، وقد ورد توقيعه بصيغة :

(٢٧١) لوحة ٥٣ .

(٢٧٢) لوحة ٦٥ .

(٢٧٣) لوحة ٦٨ .

(٢٧٤) لوحة ٧١ .

(٢٧٥) لوحة ٧٤ .

(٢٧٦) لوحة ٨٤ .

(٢٧٧) لوحة ٨٦ .

(٢٧٨) تناول (ماير - Mayer) العديد من توقيعات الصنائع على التحف التطبيقية والتي من بينها المعادن في الأقطار الإسلامية المختلفة ، وعلى الرغم من ذلك فإنه لم يتناول الكثير من الصنائع الذين وردت توقيعاتهم على التحف المعدنية ، على الرغم من أن بعضهم كان ذا شهرة واسعة ، انظر :

Mayer (L. A.) : Islamic Metalworkers and their works, Geneva 1959 .

Melikian - Chirvani : Un Bassin Iranien de L' An 1375, P. 7 . (٢٧٩)

(عمل العبد حسن بن علي بن حسن بن علي أصفهاني) ، وتدل الكلمة الأخيرة من توقيع الصانع أنه من مدينة أصفهان^(٢٨٠) بإيران ، كما ورد بعد التوقيع اسم الشهرة الخاص بالصانع .

ويظهر هذا الأسلوب على التحف المعدنية التيمورية لأول مرة ، حيث ورد بصيغة (المدعو بجمال حسن) أي المعروف باسم جمال حسن .

عبد العزيز بن شرف الدين التبريزي (شكل ١٢) :-

ورد توقيع (عبد العزيز بن شرف الدين) على مرجل من البرونز^(٢٨١) مؤرخ بسنة (٨٠١ هـ / ١٣٩٩ م) ، وقد وقفه تيمورلنك على ضريح أحمد يسوى بالتركستان .

ونص التوقيع : (عمل عبد الفقير إلى الله الغني / أستاذ عبد العزيز ابن أستاذ شرف الدين التبريزي)^(٢٨٢) .

ويتضح من خلال التوقيع ، أن (عبد العزيز) قد تعلم هذه الحرفة من والده ،

(٢٨٠) أصفهان : مدينة مشيدة على أرض مستوية ، ماؤها عذب وهواؤها عليل . وللمدينة سور مرتفع حصين به بوابات ومقائنات وعلى السور شرافات ، وفيها أنهار جارية وأبنية جميلة مرتفعة . وفي وسطها مسجد جمعة جميل .

- ناصر خسرو علوي : سفرنامه ، ترجمة : يحيى الخشاب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ ، ص ١٧٣ .

اختارها الشاه عباس الأول حاضرة للكه ، وجعل منها مدينة فسيحة مكتظة بالسكان . ومن ثم جاء المثل الفارسي « اصفهان نصف جهان » أي أصفهان نصف العالم ، وهي تقع على نهر زنده .

- دائرة المعارف الإسلامية ، المجلد الثاني ، دار المعرفة بيروت ، ص ٢٦٠ .

(٢٨١) لوحة ٧ .

(٢٨٢) تبريز : من أشهر مدن أذربيجان ، وهي مدينة عامرة حسناء ذات أسوار محكمه بالآجر والجص ، وفي وسطها عدة أنهار جارية ، والبساتين محيطة بها والفواكه بها رخيصة .

وقد خرج منها جماعة وافرة من أهل العلم منهم : إمام أهل الأدب أبو زكريا يحيى بن علي الخطيب التبريزي والقاضي أبو صالح شعيب بن صالح بن شعيب التبريزي .

- ياقوت الحموي : معجم البلدان ، الجزء الأول ، الطبعة الأولى ١٩٠٦ ، ص ٣٦٢ - ٣٦٣ .

والذى وصل إلى مرتبة الأستاذية فى صنعته ، وهى نفس المرتبة التى وصل إليها ابنه .

ولقد عمل « عبد العزيز » فى أوائل العصر التيمورى ، ولم يصلنا توقيعه سوى على هذا الرجل ، ونلاحظ أن هذا الصانع ينتسب إلى مدينة تبريز ، وذلك كما هو مثبت من التوقيع ، وربما يكون من جملة الصناع والفنانين الذين عملوا فى حاضرة تيمورلنك والذين جلبهم من بلادهم إلى سمرقند^(٢٨٣) .

عز الدين بن تاج الدين أصفهاني (شكل ١٣) :

يمكننا التعرف على هذا الصانع من خلال ما وصلنا من أعماله حيث ورد توقيعه على قاعدة شمعدان من البرونز^(٢٨٤) ، محفوظة حالياً^(٢٨٥) بضريح أحمد يسوى بالتركستان ، ومؤرخة بسنة (٧٩٩ هـ / ١٣٩٧ م) ونص التوقيع (عمل العبد عز الدين بن تاج الدين أصفهاني) .

كما ورد توقيعه على مطرقة باب^(٢٨٦) بالضريح نفسه ، مؤرخة بسنة (٧٩٩ هـ / ١٣٩٧ م) ، ونص التوقيع (عمل العبد / الضعيف الراجي / عز الدين بن تاج الدين ...)^(٢٨٧) .

ويدل التوقيع على أن الصانع قد عمل فى أوائل العصر التيمورى ، وذلك من

(٢٨٣) يذكر ابن عربشاه فى كتابه « عجائب المقدر » ص ٤٧٠ أن تيمور كان عنده من نقاشى الزجاج والنحاس وغيرهم مالا يحصى ، وهؤلاء كل منهم كان علامة دهره وأعجوبة عصره . وحاصل الأمر أن تيمور جنى إلى سمرقند ثمرات كل شىء ، فكان بها من أهل فن عجيب وأسلوب من الصنائع غريب ، من هو على جبين الفضل شامة ، وبرز عن أقرانه فصار فى فنه علامة .

- ابن عربشاه : المرجع السابق ، ص ٤٧٠ .

(٢٨٤) Géza : Islamic Metal work, P. 109, Foot Not No. 1 .

(٢٨٥) كان محفوظ قبل ذلك بمتحف الهرميتاج بسان بطرس برج .

(٢٨٦) عبارة عن أداة صغيرة من المعدن تشبك بالباب من الخارج بحيث يمكن تحريكها والقرع بها على قاعدة معدنية لإحداث صوت يسمعه من بداخل البيت فيفتح للطارق إن شاء ، ويمكن تسميتها أيضاً بمقرعة الباب . وكان يراعى فى تشكيلها أن تكون متلائمة مع شكل الباب نفسه وحلياته وزخارفه .

- حسن الباشا : مطرقة الباب ، ضمن كتاب القاهرة ، ص ٦١٢ .

(٢٨٧) Нагым-бек и Нурмухаммедов: Кожа Ахмед Яссави мавзолей .

وبدل التوقيع على أن الصانع قد عمل في أوائل العصر التيموري ، وذلك من خلال التواريخ المثبتة على ما وصلنا من إنتاجه ، كما أنه يعد من الصانع الذين جلبهم تيمور من بلادهم للعمل في حاضرتهم ، حيث إنه ينتسب إلى مدينة أصفهان .

حبيب الله بن علي بهارجاني (شكل ١٥) :-

وصلنا توقيع هذا الصانع على تحفتين معدنيتين ، إحداهما إبريق من النحاس مطعم بالفضة ومؤرخ بسنة (٨٦١هـ / ١٤٥٦ - ١٤٥٧م)^(٢٨٨) ، والأخرى إبريق من النحاس مطعم بالفضة أيضاً ، ومؤرخ بسنة (٨٦٦هـ / ١٤٦١ - ١٤٦٢م) ، وقد نفذ التوقيع على كلا التحفتين بإسلوب واحد من خلال سطرين أفقيين بصيغة :

١ - عمل حبيب الله بن

٢ - علي بهارجاني^(٢٨٩) .

شمسي شهابي البيرجندی القهستاني^(٢٩٠) (شكل ١٤) :-

من أهم ما يميز التحف التطبيقية ، وجود عدد من الأسر التي اشتغلت بصناعة تلك التحف ، وقد نالت تلك الأسر شهرة واسعة في هذا المجال ، ومن بين تلك الأسر ، أسرة « البيرجندی^(٢٩١) » التي عملت في مجال صناعة المعادن التيمورية وزخرفتها .

وقد عمل أفراد هذه الأسرة في الفترة الممتدة من سنة (٨٦٤هـ / ١٤٥٩م)

(٢٨٨) Komaroff : The Golden Disk, pl. 3, P. 154 .

(٢٨٩) تشكك « كو ماروف - Komaroff » في نسبة الصانع (بهارجاني) ، وتعتقد أن حرف الجيم المتوسطة يشبه حرف العين المبتدئة في كلمتي (عمل ، علي) ولكنها لم تجزم بذلك ، ولكن في الحقيقة فإن شكل الجيم المتوسطة ليس له علاقة بشكل حرف العين المبتدئة .

Komaroff : Timurid to Safavied Iran : Continuity and Change, The third Conference of Islamic Art historians of North America, Ann Arbor, NOV, 11, 1978, P. 15 .

(٢٩٠) لوحة ٢٢ أ

(٢٩١) بيرجند : مدينة بخراسان ، وهي مدينة بيرجند الإقليمية قانيات ، وكانت هذه الناحية فيما مضى تعرف بقهستان ؛ وتعد حالياً إحدى قصبات قهستان .
- علي أكبر دهخدا : لغت نامه دهخدا ، جلد سوم ، ص ٤٥٠٤ .

وحتى سنة (٩١٠ هـ / ١٥٠٤ م) ، أى فى النصف الثانى من القرن التاسع الهجرى ، والعقد الأول من القرن العاشر الهجرى ، وذلك فى إقليم خراسان (٢٩٢) .

وأول أفراد هذه الأسرة هو « شمسى بن شهابى البيرجندى » ، الذى ورد توقيعه على مقلمة من النحاس المطعم بالفضة (٢٩٣) بمتحف إيران باستان (إيران القديمة) بطهران ، مؤرخة بسنة (٨٦٤ هـ / ١٤٥٩ م) بصيغة (عمل العبد شمسى (٢٩٤) شهابى (٢٩٥) البيرجندى القهستانی (٢٩٦) .

(٢٩٢) خراسان : بضم الخاء المعجمة وفتح الراء المهملة وألف ثم سين مهملة وألف ونون - وهى بلاد كثيرة يقول أهل العراق عنها أنها من الرى إلى مطلع الشمس ، وبعضهم يقول من حلوان إلى مطلع الشمس ؛ ومعنى خراسم الشمس ، وآسان موضع الشىء ومكانه ، وقيل معنى خراسان كل بالرماية . ويحيط بها من جهة الغرب المفازة التى بينها وبين بلاد الجبل وجرجان ، ومن جهة الجنوب مفازة فاصلة بينها وبين فارس وقومس ، ومن الشرق نواحي سجستان وبلاد الهند ، ومن جهة الشمال بلاد ما وراء النهر وشمى من تركستان ؛ وتشتمل على عدة كور كل كورة منها نحو إقليم .

- القلقشندى : صبح الأعشى فى صناعة الإنشا ، الجزء الرابع ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة ، ص ٣٨٩ .
(٢٩٣) لوحة ٢٢ أ .

(٢٩٤) شمس : أضيف هذا اللفظ إلى كلمات أخرى لتكوين بعض الألقاب المركبة ، وتشير هذه الألقاب إلى أن صاحب اللقب بالنسبة إلى الطائفة المعبر عنها فى المضاف إليه يشبه الشمس فى الظهور وإعطائها النور والحياة للعالم ؛ وقد ورد فى المصطلح المملوكى « شمسى » كصيغة مبالغة من شمس الدين .

- الباشا : الألقاب ، ص ٣٩٥ - ٣٦١ .

(٢٩٥) شهاب : الشهاب شعلة نار ساطعة ، وكان يدخل فى تكوين بعض الألقاب المركبة مثل (شهاب الدولة) و (شهاب الدين) ، وقد ورد هذا اللقب بصيغة (شهابى) .
- المرجع نفسه ، ص ٣٦١ .

(٢٩٦) فهستان : تقع هذه الولاية جنوب خراسان ، قصبتها قائن ومدنها تون وجنايذ وطبس العناب وطبس التمر وطربثيت (ترشيز) .

- على أكبر دهخدا : لغت نامه دهخدا ، جاب أول ، ص ١٥٧١٠ .

وهى تعريب كوهستان ، ومعناها موضوع الجبال لأن كوه هو الجبل بالفارسية ، وربما خفف مع النسبة فقليل القهستانی ؛ وأكثر بلاد العجم لا يخلو عن موضع يقال له قوهستان .

أما المشهورة بهذا الاسم فأحد أطرافها متصل بنواحي هراة ثم يمتد فى الجبال طولا حتى يتصل بقرب نهاوند وهمدان وبروجرد وهذه الجبال كلها تسمى بهذا الاسم وهى الجبال التى بين هراة ونيسابور وأكثر ما ينسب بهذه النسبة فهو منسوب إلى هذا الموضع .

- ياقوت الحموى : معجم البلدان ، المجلد السابع ، ص ١٨٧ .

كما وصلنا توقيع شخص آخر من أفراد هذه الأسرة يدعى « حسين » (٢٩٧) ،
اتضح من خلال توقيعه أنه ابن (شمسى شهابى البيرجندى) ، وقد ورد توقيعه
على السطح الداخلى لقاعدة إبريق من النحاس المطعم بالذهب والفضة (٢٩٨)
بمتحف الفنون الإسلامية والتركية باستانبول ، مؤرخ بسنة (٨٧١هـ / ١٤٦٦م) ،
بصيغة (كاتبه وناقشه وفارغه / حسين شمسى شهابى البيرجندى) ، ومن
خلال التوقيع يتضح أن (حسين) قد عمل فى نفس الفترة الزمنية التى عمل فيها
والده (شمسى شهابى البيرجندى) .

ووصلنا توقيع شخص ثالث من أفراد هذه الأسرة ، يدعى (علاو ؟) ربما
يكون (علاء الدين) ، وقد ورد توقيعه على قاعدة إبريق من النحاس (٢٩٩) المطعم
بالذهب والفضة ، بالقسم الإسلامى من متاحف الدولة ببرلين ، مؤرخ بسنة
(٩١٠هـ / ١٥٠٤م) ، ونص التوقيع : كاتبه وناقشه وفارغه علاو (علاء) الدين
شمس الدين محمد البيرجندى .

ويتضح من خلال أسلوب توقيع الصناع الثلاث أن اسم كل واحد منهم قد ورد
بدون وجود لفظة (ابن) قبل اسم الأب والجدة ، ولم يرد هذا الأسلوب من قبل
على التحف المعدنية فى فترة الدراسة ، بالإضافة إلى ذلك ، فقد وردت كلمتى
(شمسى) و (شهابى) فى توقيع الصانعين الأولين بشكل (شمسى)
(شهابى) ، حيث يأخذ حرف الياء المختمة شكل حروف الكوفى
المضفور، الذى استخدم على التحف التطبيقية قبل القرن (٦هـ / ١٢م) وهناك
احتمال بأن الصانعين الأول والثانى بهذا الشكل ربما تمثل الشارة الخاصة بهما

(٢٩٧) أشار (ماير - Mayer) إشارة عابرة عن هذا الصانع فى معرض حديثه عن صناعات المعادن
الإيرانيين ، انظر :

- Mayer : Op. Cit., p. 47 .

(٢٩٨) لوحة ١٧ .

(٢٩٩) Komaroff : Pen - Case and Candlestick : Two sources For the De-
velopment of Persian Inlaid Metalwork , Metropolitan Mu-
seum Journal , 23 , 1988, Fig, 17 .

والتي اعتادا تنفيذها على التحف المعدنية المنتجة في مصنعيهما لتمييز منتجاتهما عن منتجات غيرهما من الصانع .

جوانبخت بن حسين .

ورد توقيع هذا الصانع على السطح الداخلي لقاعدة قدر من النحاس المطعم بالذهب والفضة ، ومؤرخة بالفترة من (٨٨٦ - ٨٩٦ هـ / ١٤٨٠ - ١٤٩٠ م) بصيغة (عمل العبد جوانبخت بن حسين) (٣٠٠) .

شير على بن محمد دمشقى (شكل ١٧) .

من الصانع الدين عملوا في فترة الربع الأخير من القرن (٩ هـ / ١٥ م) ، وقد ورد توقيعهم على السطح الداخلي لقاعدة قدر من النحاس المطعم بالذهب والفضة ومؤرخ بسنة (٨٧٢ هـ / ١٤٦٧ م) بصيغة : (عمل شير على بن محمد دمشقى) (٣٠١) .

كما ورد توقيعهم بإسلوب آخر على سطل من النحاس بالقرب من حافة ظاهر البدن ، مؤرخ بسنة (٨٧٩ هـ / ١٤٧٤ - ١٤٧٥ م) ، بصيغة (نقشه العبد الفقير شير على دمشقى) (٣٠٢) .

ونلاحظ من خلال مضمون التوقيع أن الصانع ربما تكون أسرته من بلاد الشام وتحديدًا من دمشق^(٣٠٣) ، أما اسم الصانع نفسه فهو اسم مركب من لفظين (شير

(٣٠٠) بدائع الفهرست الإسلامي في متحف الهرميتاج ، لوحة ٨٠ ، ص ١١١

Mayer : op. cit., PL. XIV .

(٣٠١)

Lentz and Lowry : Timur and the Princely vision, Cat. No 88

Komaroff : The Golden Disk , PL. 31, P. 222 .

(٣٠٢)

(٣٠٣) نعد دمشق قصبة الشام وهي جنة الأرض بلا خلاف لحسن عمارة ونضارة بقعة وكثرة فاكهة وكثرة مياه ووجوب مأرب قيل سميت بذلك لأنهم دمشقوا في بنائها أي أسرعوا .

وقد تعددت الروايات حول أصل تسمية المدينة دمشق ، ومن خصائص دمشق كثرة الأنهار بها وجريان الماء في قنوات قبل أن تمر بحائط إلا والماء يخرج منه في أنبوب إلى حوض يشرب =

وعلى) . فتشير كلمة فارسية معناها الأبد ، وعلى اسم يطلق على العرب والعجم ، ومن ثم فإنه من المرجح أن والد الصانع هو الذى انتقل مع من انتقلوا من بلاد الشام إلى بلاد ما وراء النهر ، بعد استيلاء تيمور على تلك المناطق ، ثم استقر « محمد دمشقى » فى بلاد ما وراء النهر ، وأنجب عليا هناك لذا أطلق عليه اسما شعباً تغلب عليه المسحة الإيرانية وهو (شير على) . كما نلاحظ أن الكلمة الأخيرة من توقيع الصانع « دمشقى » لا تتضمن أداة التعريف « ال » والتي تتفق مع قواعد اللغة الفارسية .

حسين بن مباركشاه :

ورد توقيع هذا الصانع على السطح الداخلى لقاعدة إبريق من النحاس المطعم بالذهب ولافضة بتاريخ (٨٩٩ هـ / ١٤٨٤ م) ، ونص التوقيع : (عمل العبد حسين بن مباركشاه) (٣٠٤) .

محمد بن شمس الدين الغورى :

ورد توقيع هذا الصانع على السطح الداخلى لقاعدة إبريق من النحاس المطعم بالذهب والفضة (٣٠٥) ، بتاريخ (٩٠٣ هـ / ١٤٩٨ م) ، ونص التوقيع : (عمل العبد الفقير الحقير محمد بن شمسى الغورى) (٣٠٦) .

= منه . وما رأى بها مسجداً ولا مدرسة ولا خانقاه إلا والماء يجرى فى بركة فى صحن هذا المكان . والمساكن بها عزيزة لكثرة أهلها وساكنين بها وضيق بقعتها ولها روض دون السور محيط بأكثر البلد يكون فى مقدار البلد نفسه ، وهى فى أرض مستوية تحيط بها من جميع جهاتها الجبال الشاهقة .

- ياقوت الحموى : معجم البلدان ، الجزء الرابع ، ص ٧٢ - ٨٢ .

Allan : Islamic Metalwork , P. 110 . (٣٠٤)

Komaroff : The Golden Disk, PL. 12, P. 179 . (٣٠٥)

(٣٠٦) ربما ينتسب إلى إقليم الغور - فيما يظن فى مكان أفغانستان الحالية ، وكانت مناطقه الجبلية الواقعة بين هراة وغزنة مركزاً لدولة صغيرة ، ولكن مستقلة استقلالاً تاماً ، وكانت عاصمتها قلعة (فيروز كوه) .

- أحمد السعيد سليمان : تاريخ الدول الإسلامية ومعجم الأسر الحاكمة ، الجزء الثانى ، ص

. ٥٩٤

وبالنسبة لتوقيعات الصنائع على التحف المعدنية الصفوية ، فكانت تشبه إلى حد كبير تلك التوقيعات التي ترجع للفترة التيمورية ، لكن مع وجود بعض الفروق الطفيفة التي تتمثل في تنفيذ بعض كلمات التوقيع باللغة الفارسية إلى جانب اللغة العربية .

ومن الصنائع الذين وردت توقيعاتهم على التحف المعدنية في الفترة الصفوية :-

ميرك حسين يزدي (شكل ١٩) :

من صنائع المعادن الذين عملوا في أوائل العصر الصفوي ، وذلك في فترة حكم الشاه إسماعيل الأول^(٣٠٧) (٩٠٧ - ٩٣٠ هـ / ١٥٠١ - ١٥٢٤ م) ، وقد ورد توقيعه على مركز السطح الداخلي لقاعدتي دواتين من البرونز المطعم بالفضة ، حيث نفذ التوقيع على كلا المركزين بإسلوب واحد من خلال رسم وريدتين متحدتي المركز تتكون كل وريدة من ثمان بتلات ، ويشغل الوريدة الداخلية توقيع الصانع في وضع أفقي ، من أسفل لأعلى ، بصيغة :

١ - يزدي

٢ - حسين

٣ - عمل ميرك^(٣٠٨) .

قطب الدين محمد بن عبد الله (شكل ٢٠) :

ورد توقيع هذا الصانع على قدر من البرونز ، بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن ، مؤرخ بالقرن (١٠ هـ / ١٦ م) ، وقد ورد التوقيع في منطقتين مختلفتين من القدر وبإسلوبين مختلفين ، حيث ورد على ظاهر بدن القدر بصيغة (عمل قطب الدين) ،

(٣٠٧) لمزيد من التفاصيل عن الشاه إسماعيل الصفوي ، انظر ص ١٨ .

Mayer : Op. Cit., PL. 9 .

(٣٠٨)

Melikian - Chirvani : Islamic Metalwork from the Iranian world,
PLS. 119A - 120A .

بينما ورد على مركز السطح الداخلى للقاعدة بشكل كامل يتضمن اسم الصانع واسم والده ، بصيغة : (عمل قطب الدين محمد بن عبد الله) (٣٠٩) .

وتنفيذ التوقيع بهذا الأسلوب وفي منطقتين مختلفتين من التحفة يظهر هنا لأول مرة على التحف المعدنية في الفترة موضوع الدراسة .

حسن على الخليل بن خليل محمد (شكل ١٨) :

ورد توقيع هذا الصانع على اسطراب من البرونز (٣١٠) ، مؤرخ تقريباً بنهاية القرن ١١ هـ وبداية القرن ١٢ هـ (١٧ - ١٨ م) ، وقد نفذ التوقيع في وضع أفقى يقرأ من أسفل لأعلى في السطرين الثالث والرابع ومن أعلى لأسفل في السطرين الأول والثانى ، وذلك على النحو التالى :-

١ - إلى الله حسن على

٢ - الخليل ابن خليل محمد

٣ - الفقير الحقير

٤ - صنعه

وبالتالى فإن صيغة التوقيع تكون على النحو التالى : (صنعه الفقير الحقير إلى الله حسن على الخليل ابن خليل محمد) .

وبأسفل توقيع هذا الصانع ، توقيع النقاش بصيغة (نقشه محمد باقر أصفهاني) . وبعد هذا الاسطراب من التحف المعدنية القليلة التى ورد عليها توقيعان ، حيث نفذ توقيع الصانع فى مكان واضح وبأسلوب مميز على ظهر التحفة ، بينما ظهر توقيع النقاش بأسلوب وشكل مختلفين عن توقيع الصانع .

بخت ؟ اللاهورى (٣١١) :-

ورد توقيع هذا الصانع على حافة ظاهر كشكول من النحاس الأصفر من العصر

Melikian - Chirvani : Le Bronze Iranien, P. 103 . (٣٠٩)

(٣١٠) غادة حجاوى : المرجع السابق ، ص ١٢٩ .

(٣١١) لوحة ٥٢ .

الصفوى بتاريخ (٩٨٨ - ٩٩٩ هـ / ١٥٨٠ - ١٥٩٠ م) وقد ورد التوقيع فى نهاية النص الكتابى بصيغة (عمل أستاذ بخت « يك ؟ » اللاهورى) . وينتسب هذا الصانع إلى مدينة لاهور^(٣١٢)

حاجى عباس :

من الصانع المتخصصين فى صناعة الكشاكيل المعدنية ، حيث وصلنا توقيعه على عدة كشاكيل تنسب للعصر الصفوى ، وقد ورد توقيعه بصيغ تكاد تكون متشابهة على تلك التحف ، حيث وقع بصيغة (عباس حاجى^(٣١٣)) ، فى حين وصلنا توقيعه كاملا على كشكول من الصلب مطلى بالذهب^(٣١٤) ومؤرخ بسنة (١٠١٥ هـ / ١٦٠٦ م) بصيغة : (عمل كمترين حاجى عباس ولد مرحوم اقا رحيم يراق ساز) (شكل ٢٢) .

الترجمة :

(عمل الحقير حاجى عباس ولد المرحوم أقا رحيم صانع الأقفال) .

ونتبين من خلال التوقيع أن (حاجى عباس) هذا قد تعلم هذه الصنعة من والده الذى كان يصنع الأقفال المعدنية) .

وإذا كان الصانع قد وقع بصيغة (عمل كمترين) أى (عمل الحقير) على هذا الكشكول دليلا على التواضع ، فإنه وقع بصيغة أخرى تدل على مكانته وشهرته التى تخطت الآفاق وذلك على ظاهر بدن كشكول من الصلب بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(٣١٥) ، وينسب إلى القرن (١١ هـ / ١٧ م) ، بصيغة : (از سعى

(٣١٢) لاهور : مدينة باكستانية مشهورة فى الشمال الشرقى من البلاد على نهر رافى ، ظهر الإسلام بها فى عهد الغزنويين ، وذلك حينما دخلها السلطان محمود الغزنوى فى القرن (٤ هـ / ١٠ م) ، ومن أهم معالمها الأثرية مسجد وزير خان الذى أنشأ سنة (١٠٤٤ هـ / ١٦٣٤ م) .

- يحيى شامى : موسوعة المدن العربية والإسلامية ، ص ٢٩٧ - ٢٩٨ .

(٣١٣) اللوحات : (٥٨ ، ٥٩)

(٣١٤) لوحة ٥٣ .

(٣١٥) رقم السجل (١٥١٧٥) .

وأستاذ خردمند شد تمام / عباس كه شهرة درين هفت كشور آست) .
الترجمة :

(تم بجهد الأستاذ الخبير / عباس الذى طبقت شهرته الآفاق) .
وفى نهاية النص الكتابي ورد اسم الصانع مرة أخرى بصيغة (عمل عباس حاجي) .

عبد الوهاب^(٣١٦) :

ورد توقيع هذا الصانع على شمعدان من العصر الصفوي بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(٣١٧) .

وقد ورد التوقيع على الشريط البارز الذى يفصل بين البدن ، وبيت الشمعة ، والتوقيع منفذ بأسلوب مختلف عن الأسلوب المنفذ به بقية النقش الكتابي ، حيث نفذ بالحفر وبخطوط رفيعة ملأها الصانع باللون الأسود ليحدث تبايناً في الألوان بين النص والأرضية ، هذا ويلاحظ أن تنفيذ التوقيع في هذه المنطقة الضيقة من التحفة ، لم تتح للصانع تنفيذ حروفه بالدقة المطلوبة ، فكان توقيع الصانع بهذا الشكل الضعيف ، ولكن توقيع الصانع في هذه المنطقة من التحفة ، جعله ملفتاً للنظر أكثر من أى منطقة أخرى .

وقد ورد التوقيع بصيغة : (عمل الفقير عبد الوهاب ... ؟ لا صور) (شكل ٢١) .

محمد زمان^(٣١٨) (شكل ٢٤ أ) :

ورد توقيع هذا الصانع على كرة سماوية من النحاس الأحمر من العصر

(٣١٦) لوحة ٦٥ .

(٣١٧) رقم السجل (١٤٤٥٦) .

(٣١٨) لوحة ٦٨ .

الصفوى بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، بصيغة (صنعه محمد زمان) .

ويتشابه هذا الاسم مع أحد مصورى العصر الصفوى ويدعى (محمد زمان)^(٣١٩) والذي عمل فى أوائل حكم الشاه عباس الثانى (١٠٥٢ - ١٠٧٧ هـ / ١٦٤٢ - ١٦٦٦ م) . والذي عرف فيما بعد باسم (باولو زمان)

ابن حاجى شاه محمد شمس الدين طستى^(٣٢٠) (شكل ٢٣) :

وصلنا توقيع هذا الصانع على شمعدان من النحاس من العصر الصفوى بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(٣٢١) ، ومؤرخ بسنة (١٠١٤ هـ / ١٦٠٥ م) .

وقد ورد التوقيع على بيت الشمعة ، محصوراً داخل بحر مستطيل بصيغة : (ابن حاجى شاه محمد شمس الدين طستى ١٠١٤) . وتدل النسبة التى وردت فى نهاية التوقيع إلى أن هذا الصانع ربما ينسب إلى قرية طست^(٣٢٢) ، أو ربما تنسب هذه الكلمة إلى الطست ، حيث إن الأشخاص الذين يدعون بهذا اللقب هم الذين يعملون فى صناعة الطسوت أو اشتهروا بهذه الصناعة^(٣٢٣) .

ويختلف أسلوب توقيع هذا الصانع ، عن الأسلوب الذى وقع به (عبد الوهاب) على الشمعدان المحفوظ بالمتحف الإسلامى أيضاً ، حيث ورد التوقيع هنا بنفس الحجم وبنفس الأسلوب المنفذ به بقية النقش الكتابى على الشمعدان بعكس توقيع الصانع (عبد الوهاب) .

(٣١٩) لمزيد من التفاصيل عن هذا المصور ، انظر :

- ثروت عكاشة : التصوير الفارسى والتركى ، ص ٢٩٢ - ٢٩٣ .

(٣٢٠) لوحة ٧١ .

(٣٢١) رقم السجل : (١٥١٨٢) .

(٣٢٢) طست : قرية من قطاع بزمان فى مدينة إيران شهر الإقليمية ، تبعد خمسة آلاف ميل جنوب بزمان ، وستة آلاف ميل غرب طريق مالدوف إيران شهر إلى بزمان ؛ وهى منطقة جبلية شديدة الحرارة وتنبع مياهها من العيون .

- على أكبر دهمخدا : لغت نامه ، جلد نهم ، ص ١٣٦٢٧ .

(٣٢٣) المرجع نفسه ، ص ١٣٦٢٧ .

وفضلاً عن توقيعات الصانع التي وصلتنا على التحف المعدنية الصفوية ، فقد وصلنا عدد لا بأس به من أسماء السلاحين الإيرانيين على السيوف الصفوية ، ومن هؤلاء :

محمد بن عبد الله^(٣٢٤) (شكل ٢٤ ب) :

من السلاحين الإيرانيين الذين وردت توقيعاتهم على السيوف الإيرانية ، فقد ورد توقيعه على نصل سيف من الصلب بالمتحف الإسلامي بالقاهرة^(٣٢٥) ، وقد ورد توقيعه بصيغة : (عمل محمد بن عبد الله^(٣٢٦)) ، والتوقيع منفذ بالأسلوب نفسه المنفذ به بقية النص الكتابي على نصل السيف .

كلبعلی^(٣٢٧) (شكل ٢٥ أ) .

ورد توقيع هذا الصانع على نصل سيف من الصلب من العصر الصفوي ، ومحفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(٣٢٨) . وقد نفذ التوقيع داخل بحر مستطيل أسفل اسم الشاه إسماعيل الصفوي ، بصيغة : (كلبعلی^(٣٢٩)) ، أي

(٣٢٤) لوحة ٧٤ .

(٣٢٥) رقم السجل (٩٩٧٤) .

(٣٢٦) لم يقرأ (باقر نجفی) اسم الصانع ، وإنما ذكر في مجمل حديثه عن هذه التحفة أن من قام بصناعتها شخص يدعى محمد ، ونص توقيعه : (عمل محمد) ، ولم يذكر بقية الاسم الوارد على التحفة والذي يلي اسم محمد .

— محمد باقر : آثار ایران در مصر ، لوحة ٣٤٦ .

(٣٢٧) لوحة ٨٤ .

(٣٢٨) رقم السجل (١ / ٦٦٨٩) .

(٣٢٩) في البداية قرأت توقيع الصانع بصيغة (كلّ على) ، حيث يوجد أسفل حرف (الباء المتوسطة) ثلاثة نقاط في مستوى أفقي واحد ، ولكن نظراً لانتشار اسم « كلب على » في العصر الصفوي ، بالإضافة إلى وجود نقطتان أعلى حرف الباء المختمة ، من الممكن أنها تتشابه مع النقطتين اللتين أسفل الباء المتوسطة ، ومن ثم تبقى نقطة واحدة أسفل الباء المتوسطة ، فتكون صيغة التوقيع (كلب على) وليس كلّ على) ، كما أن وجود اسم الشاه إسماعيل ملحقاً به لقب (بنده ولايت) أي (عبد الولاية) تدل على اصطبغ النص الكتابي بالصيغة الشيعية ومن ثم فإن توقيع الصانع يكون (كلب على) ، وليس (كلّ على) .

(كلب على) وهذا التوقيع يغلب عليه الطابع الشيعى ، ويدل على وفاء صاحبه للإمام على بصفة خاصة وللمذهب الشيعى بصفة عامة ، ولم يقتصر استخدام لفظة رسول الله ﷺ قال : « لكل شىء سنام وسنام القرآن سورة البقرة وفيها آية هى فى العديد من النصوص الكتابية التى وردت على مختلف الفنون التطبيقية ، مثال ذلك ما ورد على سجادة من الصوف من صناعة أصفهان محفوظة ضمن التحف المهداه لمشهد الإمام على بالنجف بصيغة : (وقف نمود كلب اين استان عباس) (شكل ٢٩) .

وترجمتها (أوقفها كلب هذه العتبة عباس) ، مما يدل على أنها كانت مهداه من الشاه عباس الكبير الذى كان يلقب نفسه بـ « كلب على » (٣٣٠) .

أسد الله الأصفهاني (٣٣١) (شكل ٢٥ ب) .

ذاع اسم (أسد الله الأصفهاني) فى القرن (١١هـ / ١٧م) (٣٣٢) من خلال صناعته لعدد من السيوف التى تحمل توقيع (٣٣٣) ، والتى صنع معظمها للشاه عباس الكبير (٩٩٦ - ١٠٣٨هـ / ١٥٨٨ - ١٦٢٩م) ، وغالبًا ما كان يوقع على إنتاجه بصيغة (عمل أسد الله) محصورة داخل جامة مستطيلة الشكل ، وفى معظم الأحيان كان توقيع يرد مقترنًا باسم الشاه عباس ، مثال ذلك :

سيف مقوس من الصلب بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (٣٣٤) ، على نصله جامتان بهما كتابة مكفئة بالذهب فى إحداها عبارة (شاه عباس ولات بنده) ، وفى الأخرى توقيع أسد الله بصيغة : (عمل أسد الله) (٣٣٥) .

(٣٣٠) عادل عبد المنعم : المرجع السابق ، ص ٢٨٠ .

(٣٣١) لوحة ٨٦ .

(٣٣٢) زكى حسن : الفنون الإيرانية ، ص ٢٥٧ .

(٣٣٣) عبد الرحمن زكى : النقوش والكتابات على السيوف الإسلامية ، ص ٢٣٣ .

(٣٣٤) رقم السجل : (١٦٧٢١) .

(٣٣٥) سليمان أحمد : المرجع السابق ، ص ٧٣ .

لطف على غلام (شكل ٢٦) :

ورد توقيع هذا الصانع على عدد من آلات الحرب الهجومية - طبر - مؤرخة في الفترة من (١١٤٨ - ١١٥٣ هـ / ١٧٣٥ - ١٧٤١ م) ، وقد ورد توقيعيه بإسلوبين مختلفين ، فأحياناً يوقع باسمه الأول فقط ، مثال ذلك ما ورد على طبر من الصلب^(٣٣٦) ، ضمن مجموعة (والس - Wallace) ، بتاريخ (١١٥٣ هـ / ١٧٤٠ - ١٧٤١ م) بصيغة (عمل لطفعلی) . وأحياناً أخرى يوقع باسمه كاملاً ، مثال ذلك ما ورد على طبر من الصلب^(٣٣٧) بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن ، بصيغة (عمل لطفعلی غلام) ، وقد يرد التوقيع في سطرين أفقين بصيغة :

١ - عمل لطفعلی

٢ - غلام^(٣٣٨) .

وبعد استعراضنا لتوقيعات الصانع والفترات التي عملوا فيها ، يتضح أن النقاش (أو الصانع) يعد الشخصية المنفذة للكتابات على التحف المعدنية ، وليس شخصاً آخر ولا نستثنى من ذلك سوى القليل جداً من التحف التي اشترك في تنفيذها شخصان أحدهما الصانع والآخر الكاتب .

والدليل على أن الشخصية المنفذة كانت واحدة على التحف المعدنية ، وأن الصانع هو الكاتب ، ما ورد على قاعدة إبريق من النحاس المطعم بالذهب والفضة ، مؤرخة بسنة (٨٧١ هـ / ١٤٦٦ م) ، بصيغة : (كاتبه وناقشه وفارغه / حسين بن شمسي شهابی البيرجندی ...) فالمقطع الأول من التوقيع يدل على أن (حسين البيرجندی) هو الكاتب والمزخرف والصانع ، ولم يشترك معه شخص آخر .

من جهة أخرى فإن معظم التوقيعات قد سبقها كلمة (عمل) ، والتي تدل

Melikian - Chirvani : The Tabarzins of Lotf' Ali, Islamic Arms and Armour, 1979, PL. 141 .

Ibid., PL. 136 .

Melikian - Chirvani : Op. Cit., Pl. 131 .

(٣٣٧)

(٣٣٨)

على أن هذا الشخص هو المنفذ لكل مراحل التحفة من صناعة وزخرفة وكتابة .
بالإضافة إلى ذلك فقد وصلنا عدد قليل من التحف المعدنية التي اشترك في
نميدها شخصان أحدهما الصانع والآخر النقاش ، وقد ذكر ذلك صراحة على بعض
التحف المعدنية ، مثال ذلك ما ورد على اسطرلاب من البرونز مؤرخ بالقرن (١١ -
١٢ هـ / ١٧ - ١٨ م) ، بصيغة

إلى الله حسن على

الخليل ابن خليل محمد

المقيم الحقيقير

صنعه

في حين ورد توقيع النقاش أسفل توقيع الصانع : (نقشه محمد باقر أصفهاني)
عموماً فإن التحف المعدنية في الفترة موضوع الدراسة تتميز بوجود ظاهرة ملفتة
للنظر وتستحق الاهتمام ، ألا وهي مدى ما وصل إليه الصانع الإيرانيون من ثقافة
عالية وإجادة لفن صناعة وزخرفة التحف المعدنية ، ومن ثم يختلف وضع هؤلاء
الصناع عن غيرهم من الصناع الإيرانيين وخاصة الخزفيين ، الذين عرفوا كيف
يكتبون ؟ لكنهم لم يعرفوا أصول الخط وقواعده ، لكن صناع المعادن أجادوا
وأبدعوا في نقوشهم على التحف

ويرجع ذلك بلا شك إلى أن التحف المعدنية تختلف تماماً عن التحف الخزفية ،
حيث إن التحف المعدنية فضلاً عن أنها كانت غالية الثمن فإنها كانت تصنع
لأمراء وسلاطين ذوي نفوذ واسع مثل تيمورلنك ، والشاه إسماعيل ، والشاه عباس
الأول وغيرهم ، ومن ثم فإن التحف المعدنية نالت كل عناية واهتمام في كل
المراحل التي مرت بها

ومما سبق يمكننا أن نتعرف من خلال توقيعات الصناع التي وردت على التحف
المعدنية على سبيل بعض النقاشين من خلال التعرف على أسمائهم ، ومواطنهم

الأصلية ، وأسماء رعاة الفن الذين عملوا في خدمتهم ، بل والفترات الزمنية التي عملوا فيها .

ويعد هذا القسم من الدراسة جزءاً مكملًا لما كتبه الكثير من العلماء والباحثين عن الصناعات والفنانين الذين عملوا في مجال صناعة الفنون التطبيقية وزخرفتها في العصور الإسلامية المختلفة وما يتصل بها من دراسات أخرى تتعلق بأساليب هؤلاء الصناع والفنانين وسيرهم الذاتية^(٣٣٩) .

أصحاب التحف :-

من بين الأشياء الملفتة للنظر والتي تستحق الاهتمام حرص الفنانين على تسجيل أسماء من صنعت لهم التحف ، وقد وردت تلك الأسماء غالباً مسبقة بكلمة (صاحبه)^(٣٤٠) ، وأحياناً ما يسبق الاسم عبارة (صاحبه ومالكه) ^(٣٤١) ، كما قد يذكر الصانع اسم صاحب التحفة أو من صنعت له مباشرة^(٣٤٢) دون وجود عبارة (صاحبه ومالكه) قبل الاسم ، وفي بعض الأحيان يذكر الصانع بعض الألقاب التي تخص شخصاً بعينه دون ذكر أسماء^(٣٤٣) ، وبالتالي يستشف من تلك الألقاب شخصية من صنعت له التحفة .

-
- (٣٣٩) من بين الدراسات التي تناولت الصناع والفنانين في مجال العمارة والفنون التطبيقية :
- حسن عبد الوهاب : توقيعات الصناع على آثار مصر الإسلامية ، مجلة المجمع العلمي المصري ، مجلد ٣٦ ، ٥٣ - ١٩٥٤ .
- Mayre : Islamic Metalworkers and their works, Geneva 1959 .
- حسين عبد الرحيم عليوة : دراسة لبعض الصناع والفنانين بمصر في عصر المماليك ، دورية كلية الآداب ، العدد الأول ، مايو ١٩٧٩ .
- ربيع حامد خليفة : توقيعات الصناع والفنانين على الآثار والفنون اليمنية الإسلامية ، الإكليل ، العدد الثالث والرابع ١٩٨٨ .

(٣٤٠) لوحة ١٠ .

(٣٤١) لوحة ٢ .

(٣٤٢) لوحة ٣١ .

(٣٤٣) لوحة ٣ .

ونستطيع من خلال الأسماء التى وردت على التحف المعدنية الخاصة بأصحابها معرفة ألقابهم ، ووظائفهم ، فبعض التحف صنعت لأمرأء وملوك من العصرين التيمورى والصفوى مثل أمير تيمور ، وحسين بهادر خان ، والشاه إسماعيل الصفوى ، والشاه عباس الأول ، وسلطان شاه حسين بن الشاه إسماعيل ، من ذلك : - ما ورد على شمعدان من البرونز^(٣٤٤) بمتحف اللوفر بباريس ، مؤرخ بسنة (٧٩٩هـ / ١٣٩٦م) ونص الكتابات : (مما عمل برسم الجناب الملك المالك العالم العادل قطب الدنيا والدين أمير تيمور كوركأن) .

ويتضح من خلال النص الكتابى ، أن الشمعدان قد صنع بأمر الأمير تيمور .
أيضاً ما ورد على نصل سيف من الصلب بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(٣٤٥) من العصر الصفوى بصيغة :

١ - شالا

٢ - نبدولاو

٣ - 

٤ - اسمعيل

(شاه اسماعيل بنده ولايت) (شكل ٢٧) .

وفضلاً عن هذا وذاك فقد صنعت بعض التحف المعدنية لتجار وصفارين ، وبعضها الآخر صنع لأشخاص لم يرد ما يدلنا على وظائفهم ، ولكنهم بلا شك كانوا من أفراد الطبقة الأرستقراطية أو كبار التجار ، نظراً للقيمة الفعلية لمثل هذه التحف والتى صنعت من النحاس والبرونز وكانت مطعمة بالذهب والفضة ، والتى لا تستطيع أن تقتنيها أى طبقة من طبقات المجتمع .

أما فيما يتعلق بالمناطق التى نفذت فيها أسماء أصحاب التحف فبعضها نفذ

(٣٤٤) لوحة ٥ .

(٣٤٥) رقم السجل (١/٦٦٨٩) .

على قاع التحفة^(٣٤٦)، والبعض الآخر نفذ على ظاهر بدن التحفة^(٣٤٧).

ومن أصحاب التحف الذين وصلتنا أسماؤهم فى الفترة موضوع الدراسة :

شرف الدين بن يوسف :

ورد هذا الاسم على حافة السطح الداخلى لصينية من النحاس^(٣٤٨) بمتحف الهرميتاج ، مؤرخة بنهاية القرن (٨هـ / ١٤م) ، وقد نفذت الكتابات من خلال عدة بحور صغيرة مستطيلة ، ونص الكتابات : (صاحبه ومالكه شرف الدين بن يوسف ...)

أمير تيمور^(٣٤٩) :

وصلنا اسم « أمير تيمور » على عدد من التحف المعدنية التى صنعت خصيصاً له ، أو أمر بصنعها لبعض المنشآت المعمارية التى شيدت فى عصره .

وقد ورد اسم « الأمير » صراحة على بعض التحف ، فى حين وردت بعض ألقابه المعروف بها على بعضها الآخر دون ذكر لاسمه .

أما فيما يتعلق بالتحف التى ورد عليها اسم « أمير تيمور » صراحة ، والتى أمر بصنعها شمعدان من النحاس الأصفر بمتحف الهرميتاج ، بصيغة : (مما عمل برسم الجناح الملك سلطان السلاطين قطب الدنيا والدين أمير تيمور كورگان خلد الله ملكه وعزه^(٣٥٠) .

وبالنسبة للتحف التى وردت عليها بعض ألقاب تيمور المعروفة دون ذكر لاسمه، صدرية من النحاس^(٣٥١) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، بصيغة : (العز لمولانا

(٣٤٦) لوحة ١٠ .

(٣٤٧) اللوحات : (٣ ، ٥ ، ٧ ، ٣١ ، ٧٨ ، ٨٤) .

(٣٤٨) لوحة ٢ .

(٣٤٩) لمزيد من التفاصيل عن أمير تيمور ، انظر ص ١٠ ، ١١ ، ١٢ .

(٣٥٠) بدائع الفن الإسلامى فى متحف الهرميتاج ، لوحة ٧٤ ، ص ١٠٤ .

(٣٥١) محمد باقر نجفى : المرجع السابق ، لوحة ٣٣٤ .

السلطان الأعظم مالك رقاب الأمم) .

أما التحف التى أمر بصنعها لبعض المنشآت المعمارية التى شيدت فى عصره وبأمر منه ، ما ورد على مرجل من البرونز^(٣٥٢) أمر بصنعه لضريح أحمد اليسوى بالتركستان ، ونص الكتابات : (أمر بعمارة هذه السقاية الأمير الأعظم مالك رقاب الأمم المختص بعناية الملك الرحمن أمير تيمور كورگان خلد الله ملكه) .

غلام على^(٣٥٣) :

ورد اسم صاحب التحفة على قاع سلطانية من النحاس الأصفر بمتحف تاريخ التيموريين الحكومى بطشقند^(٣٥٤) ، وقد ورد التوقيع بإسلوب مختلف عن أسلوب النقش الكتابى المنفذ على ظاهر بدن السلطانية ، واعتقد أن اسم مالك التحفة بما أضيف فى مرحلة تالية ، والدليل على ذلك اختلاف شكل التوقيع عن بقية النقش الكتابى ، وهذا يدل على أن (غلوم على) ليس مالك التحفة الأصلى ، بل انتقلت ملكيتها إليه من شخص آخر .

وقد ورد الاسم فى ثلاثة أسطر أفقية بصيغة :

- ١ - على
- ٢ - غلوم
- ٣ - صاحبه

اسكندر بن محمد ميرزا :

ورد هذا الاسم فى دائرة صغيرة تتوسط الشريط الكتابى الذى يشغل ظاهرة بدن إبريق من النحاس المطعم بالفضة^(٣٥٥) ، مؤرخ بسنة (٨٦١ هـ / ١٤٥٦ م) ، ونص الكتابات : (صاحب اسكندر بن محمد ميرزا) .

(٣٥٢) لوحة ٧ .

(٣٥٣) لوحة ١٠ . ورد هذا الاسم على قاعدة السلطانية بصيغة غلوم على - غلام على ومعناها (ربيب على أو صبي على أو تلميذ على) .

(٣٥٤) رقم السجل : (R - 5368)

(٣٥٥)

Mayer : op. cit., P. 42 .

يارى صفار :

يشغل هذا الاسم قاع سلطانية من النحاس^(٣٥٦)، مؤرخة بنهاية القرن (٩ هـ / ١٥ م) ، وقد ورد بصيغة : (صاحبه ومالكه أستاذ يارى صفار^(٣٥٧)) ، ويتضح من خلال الاسم أن صاحب هذه التحفة هو أحد كبار الصفارين في العصر التيموري ، وربما يكون قد صنعها لنفسه .

حسين ميرزا بن بايقرا :

أحد أشهر الأمراء التيموريين ، والذي امتد حكمه من (٨٧٥ هـ / ١٤٧٠ م) ، وحتى (٩١١ هـ / ١٥٠٥ م) ، وبعد عصره من ألع عصور الحضارة في عهد التيموريين^(٣٥٨) ، وقد وصلنا اسم هذا السلطان من خلال تحفتين معدنيتين إحداهما عبارة عن : إبريق من النحاس المطعم بالذهب والفضة^(٣٥٩) ، محفوظ بالمتحف البريطاني ، ومؤرخ بسنة (٩٠٣ هـ / ١٤٩٨ م) ونص الكتابات :

(... السلطان بن السلطان معز السلاطين والدنيا والدين أبو الغازي سلطان حسين بهادر خلد الله ملكه) .

والتحفة الأخرى : عبارة عن شمعدان من النحاس الأصفر^(٣٦٠) ، وتشغل

(٣٥٦) Komaroff : The Golden-Disk, PL. 22, P. 201 .

(٣٥٧) ان أشهر من يحمل لقب « الصفار » هو يعقوب بن الليث الصفار (٢٤٧ - ٢٦٥ هـ) وكان نحاسا

- ولبر (دونالد) : المرجع السابق ، ص ٥٢ .

(٣٥٨) علاء الدين منصور : المرجع السابق ، ص ٦٢٠ .

Grube : Notes on the Decorative Arts of the Timurid period, Fig. (٣٥٩) 76 - 77 .

(٣٦٠) اللوحات ١٤ ، ١٥ .

Carboin (S.) : Two Fragments of A Jalayirid Astrological Treatise in the keir Collection and in the oriental institute in Sarajevo . Islamic Art, Vol. 2, 1987, PL.8 .

الكتابات قاعدة الشمعدان من خلال ثلاثة بحور مستطيلة ، ونص الكتابات :
(اللهم خلد وأيد دولة السلطان / الأعظم والخابان الأعدل / أبو النصر سلطان
حسين بهادر^(٣٦١)) (شكل ٣) .

فرود رستم :

ورد هذا الاسم على ظاهر بدن سلطانية من النحاس^(٣٦٢) بمتحف الفنون
الجميلة بباريس ، وقد نفذ الاسم داخل وريدة ذات أربع بتلات من خلال ثلاثة
أسطر أفقية :

١ - فرود

٢ - فرود رستم

٣ - صاحبه

فالسطر الأول يتضمن اسم صاحب التحفة فقط ، بينما يتضمن السطر الثاني
الاسم كاملا بصيغة فرود رستم .

- الشاه إسماعيل :

ورد اسم الشاه « إسماعيل » على نصل سيف من الصلب^(٣٦٣) محفوظ
بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(٣٦٤) ، وذلك ضمن بخارية تحصر بداخلها الاسم
من خلال عدة أسطر أفقية بصيغة :

١ - شالا

٢ - بندوبدار

٣ - اسمعيل

(٣٦١) عن هذا اللقب انظر ص ٥٧ .

Melikian - Chirvani : Le Bronze Iranien, P. 123 .

(٣٦٣) لوحة ٨٤ .

(٣٦٤) رقم السجل (١ / ٦٦٨٩) .

الشاه عباس الأول :

وصلنا اسم الشاه (عباس) من خلال عدد من السيوف من الصلب^(٣٦٥) محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، حيث ورد اسمه على نصال تلك السيوف بإسلوب واحد ، بصيغة : (شاه عباس بنده ولايت) أى الشاه عباس عبد الولاية ، كما ورد اسمه بصيغة أخرى على بندقية حصار بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(٣٦٦) بصيغة :

(جهانى باد شاه عرب وعجم شاه عباس موسى صفوى)

أى ملك دنيا العرب والعجم الشاه عباس الموسوى الصفوى ، ويتضح من الصيغتين السابقتين الصبغة الشيعية التى اصطبغ بها العصر الصفوى بصفة عامة والملوك الصفويين بصفة خاصة ، ومدى ولاء هؤلاء الملوك للمذهب الشيعى ولأئمته.

مهدى على خراسانى :

ورد هذا الاسم على بدن شمعدان^(٣٦٧) من البرونز محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، ينسب للعصر الصفوى ، بصيغة :
(صاحبه مهدى على خراسانى^(٣٦٨)) .

مرزا قلى ابن مير حسين :

وصلنا هذا الاسم على ظاهر بدن سلطانية من النحاس^(٣٦٩) مؤرخة بسنة (٩٨٩هـ / ١٥٨١م) بصيغة : (صاحبه مرزا قلى بن مير حسين ...) .

(٣٦٥) سليمان أحمد : المرجع السابق ، ص ٧٣ .

(٣٦٦) لوحة (٧٨) .

(٣٦٧) رقم السجل : (١٥٠٩٤) ينشر لأول مرة .

(٣٦٨) لوحة ٣٦ .

(٣٦٩) Allan : Metalwork of the Islamic world , PL. 40, P. 146 .

التواريخ :

بالإضافة إلى الألقاب وتوقيعات الصناع وأسماء أصحاب التحف التي تضمنتها الكتابات التسجيلية في الفترة موضوع الدراسة ، فقد تضمنت أيضاً العديد من التواريخ التي تحدد الفترات التي صنعت فيها التحف المعدنية .

على أن أقدم ما وصلنا من التحف المعدنية التي تحمل تواريخ في الفترة موضوع الدراسة^(٣٧٠) شمعدان من البرونز بضريح أحمد اليسوى بالتركستان ، ومؤرخ بالعشرين من رمضان سنة تسع وتسعين وسبعمائة^(٣٧١) (١٨ يونية ١٣٩٧ م) ، وعلى أية حال فإن معظم التحف المعدنية في الفترة موضوع الدراسة قد اشتملت على تواريخ ، وردت أغلبها في نهاية النصوص الكتابية المنقذة على تلك التحف .

وقد ورد العديد من التواريخ على ظاهر التحف المعدنية ، مهما اختلف شكلها ، فأحيانا يرد التاريخ على ظاهر بدن التحفة^(٣٧٢) ، أو بالقرب من حافة ظاهر البدن^(٣٧٣) ، وذلك بعد نهاية النقش الكتابي ، وأحيانا أخرى قد يرد التاريخ على السطح الداخلي لقاعدة التحفة سواء على الحافة^(٣٧٤) أو في المركز (شكل ٣٧) وذلك وفقاً للنقش الكتابي أينما وجد ، ويكاد يقتصر هذا النوع على القدر والأباريق والدوى .

(٣٧٠) يذكر (جيزا - Geza) أن أقدم النماذج المؤرخة من التحف المعدنية التيمورية أبريق محفوظ بالقسم الإسلامي من متاحف الدولة ببرلين ، ويضمن توقيع (حبيب الله على بهرجاني) ومؤرخ بسنة (٨٦١ هـ / ١٤٥٦ م) ، ولكن ثبت بالدليل أن أقدم القطع المؤرخة في العصر التيموري ترجع إلى ما قبل هذا التاريخ بنحو قرن وتحديداً في سنة (٧٩٩ هـ / ١٣٩٧ م) .

Géza : Islamic Metalwork of the Eight to the fifteenth Century, P. 109.

(٣٧١) Натыйм-бек и Нурмухаммедов: Кожа Ахмед Яссави мавзолей .

(٣٧٢) اللوحات : (٤٦ ب ، ٤٧ ، ٦٥) .

(٣٧٣) اللوحات : (٧ ، ٤٠ ، ٧١) .

(٣٧٤) اللوحات : (١٧ ، ١٨) .

عموما فإن طرق تسجيل التواريخ على التحف المعدنية^(٣٧٥) الإيرانية في الفترة موضوع الدراسة تمثلت في أربعة طرق :

الطريقة الأولى : وكان يسجل فيها التاريخ بالحروف العربية (الأشكال ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧) .

الطريقة الثانية : وكان يسجل فيها بالأرقام العربية (الأشكال ٣٨ أ - ب ، ٣٩ أ - ب - ج ، ٤١ أ - ب) .

الطريقة الثالثة : وكان يجمع فيها النقاش بين الطريقتين معا ، وذلك بأن يكتب جزءاً من التاريخ بالحروف والجزء الآخر بالأرقام (شكل ٤٠) .

الطريقة الرابعة : وكان يسجل فيها التاريخ بالفارسية .

فبالنسبة للتواريخ المسجلة بالحروف العربية ، فقد تم تسجيلها بعدة أساليب أهمها :

- تسجيل التاريخ بالسنوات فقط .

- تسجيل التاريخ مشتملا على اسم الشهر والسنة .

- تسجيل التاريخ متضمناً اليوم ، يليه اسم الشهر ثم السنة .

هذا وتعد التواريخ المشتملة على اسم الشهر والسنة ، أكثر الأنواع شيوعاً على التحف المعدنية الإيرانية ، فكان يسجل التاريخ بصيغة : « في ربيع الأول سنة إحدى وسبعين وثمانمائة »^(٣٧٦) ، (شكل ٣٤) ، و « في تاريخ شهور جمادى الثاني سنة اثنين وسبعين وثمانماية »^(٣٧٧) (شكل ٣٥) .

(٣٧٥) أفرد : رأفت النبراوى ، دراسة مستقلة للتواريخ المسجلة على المسكوكات الإسلامية في مقال خاص بمجلة العصور ، ولزيد من التفاصيل عن هذه الدراسة ، انظر :

رأفت محمد النبراوى : التاريخ الهجرى على النقود الإسلامية ، مجلة العصور ، المجلد الرابع ، الجزء الثاني ، ١٩٨٩ .

(٣٧٦) لوحة ١٧ .

Komaroff : The Golden Disk, PL. 14, P. 184 .

(٣٧٧)

ويتضح من خلال هذا النوع من التواريخ أن النقاش لم يكن أحياناً يحدد اسم الشهر كأن يكتب مثلاً « في شهور سنة » ، وأحياناً أخرى يكتب اسم الشهر مسبقاً بكلمة « في تاريخ شهور^(٣٧٨) » ، مثال ذلك « في تاريخ شهور جمادى الثانى » .

وقد وردت صيغة الجمع فى لفظة « شهور للتعبير عن شهر واحد فقط من الشهور العربية قبل ذلك على الخزف والمسكوكات ، فقد وصلنا صحن من الخزف ذى البريق المعدنى مؤرخ بسنة (٦٠٧ هـ) ضمن مجموعة « يومورفوبولس - Eu-morfopoulous » ، ويتضمن النص الكتابى المنفذ عليه التاريخ بصيغة : (... فى شهور جمادى الآخر سنت سبع وستمائة هـ^(٣٧٩)) .

كما وردت هذه الصيغة على بعض المسكوكات فى بعض دور الضرب الإيرانية فى الفترة الإيلخانية ، وفى هذا النوع من التواريخ لم يكن النقاش مهتماً بذكر نوع التقويم المدون به التاريخ ، فلم ترد أية إشارة تدل على نوع التقويم .

هذا ويلى التواريخ المشتملة على اسم الشهر والسنة على التحف المعدنية الإيرانية ، التواريخ المشتملة على السنة ، وتلك التى تتضمن اليوم ثم الشهر فالسنة .

أما عن التواريخ المشتملة على السنة فقط ، فكانت تسجل على التحف المعدنية من أرقام الآحاد والعشرات والمئات^(٣٨٠) . ومن الملاحظ فى هذا النوع من التواريخ - المشتملة على السنة - أنها كانت مسبقة دائماً بكلمة « سنة » .

بالإضافة إلى ذلك فقد استخدم النقاش « حرف الواو » ، وهو حرف عطف يعطف ما بعده على ما قبله قبل رقمى العشرات والمئات فى التواريخ المسجلة على التحف المعدنية .

(٣٧٨) Lentz : op. cit., PL. 30, p. 220 .

(٣٧٩) Guest (G.D.) : The Iconography of A Kashan Luster plate Ars orientalis, VOL. 4, 1961, Fig. 2 .

(٣٨٠) Нагым-бек.: Кожа Ахмед Яссави мавзолей.

هذا وقد وردت أرقام الآحاد والعشرات بصورة طبيعية لم يحدث لها أى تغيير ، بينما حدث التغيير فى بعض أرقام المئات ، فقد شكل بعضها بصورة متصلة ، فى حين سجل بعضها الآخر بصورة منفصلة ، مثل « سبعمائة » والذي ورد على شمعدان من البرونز بضريح أحمد اليسوى بصورة منفصلة (سبع - مائة) ، ويعد هذا الشكل هو النمط الوحيد الذى وصلنا لكتابة رقم « المئات » بصورة منفصلة على التحف المعدنية .

كما وصلنا كتابة رقم « المئات » بصورة منفصلة أيضاً على بعض التحف التطبيقية الأخرى من ذلك ما ورد على محراب من الخزف ذى البريق المعدنى من العصر التيمورى باسم « أبى سعيد بها درخان » (٨٥٥ - ٨٧٣ هـ / ١٤٥١ - ١٤٦٨ م) ، وقد ورد التاريخ بصيغة (سنة ستين وثمان مائة) (٣٨١) (شكل ٣١) .
بينما وردت سائر أرقام المئات على المعادن بصورة متصلة مثل « ثمانمائة » (٣٨٢) و « تسعمائة » (٣٨٣) . أما التواريخ التى تتضمن اليوم والسنة ، فقد وصلتنا بعض التحف المعدنية المتضمنة لهذا النوع من التواريخ ، حيث سجل النقاش اليوم ، يليه اسم الشهر العربى ثم السنة الهجرية .

مثال ذلك :-

ما ورد على حافة ظاهر مرجل من البرونز بضريح أحمد اليسوى بالتركستان بصيغة : (فى العشرين من شوال سنة إحدى وثمانمائة) (٣٨٤) (شكل ٣٢) .
أيضا ما ورد على السطح الداخلى لقاعدة إبريق من البرونز بالمتحف البريطانى بصيغة : (بتاريخ غرة جماد الثانى سنة ثمان وتسعمائة) (٣٨٥) (شكل ٣٦) .

Lentz : op. cit., No. 113B, P. 212 .

(٣٨١)

(٣٨٢) اللوحات : (١٧ ، ٧) .

(٣٨٣) لوحة ١٨ .

(٣٨٤) لوحة ٧ .

Komarorff : The Golden Disk, Fig. 42 .

(٣٨٥)

هذا ونلاحظ أن النقاش فى أثناء كتابة اليوم لم يحدد اليوم بشكل دقيق حيث اكتفى بذكر اليوم دون ذكر لاسمه ، حيث كتب مثلاً « فى العشرين من شوال » أو « بتاريخ غرة^(٣٨٦) جمادى الثانى » ، أما بالنسبة للسنة فغالباً ما كان يكتب النقاش السنة دون كتابة ما يرمز لها لا بالكلمات ولا حتى بالحروف كأن يكتب (هجرية) أو (قمرية) أو (حرف الهاء المبتدئة) الذى يرمز إلى السنة الهجرية . وينطبق هذا على التحف المعدنية التيمورية والصفوية على حد سواء ، ولا يستثنى من ذلك سوى القليل جداً من التحف التى وردت كلمة « هجرية » فى نهاية التاريخ المسجل عليها ، مثال ذلك : فى أواسط شهر رمضان المعظم سنة ثلاث وتسعمائة الهجرية . ويعد هذا النموذج هو النمط الوحيد الذى وصلنا على التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة .

وعلى أية حال سواء وردت كلمة (هجرية) أو لم ترد ، فى نهاية التواريخ المسجلة على التحف المعدنية ، فإن السنة التى يتضمنها التاريخ بالإضافة إلى اسم الشهر الذى يرد قبل السنة ، والذى يقع ضمن « شهور السنة الهجرية » يدلان بوضوح على أن التاريخ المسجل على التحف المعدنية هو التاريخ الهجرى القمري ، وليس الهجرى الشمسى أو الميلادى . وهذا فيما يتعلق بالتواريخ المسجلة بالحروف العربية ، أما بالنسبة للتواريخ المسجلة بالأرقام العربية فكانت هى الشائعة على التحف المعدنية التيمورية والصفوية ، وقد وردت هذه التواريخ بصيغتين مختلفتين ، إحداهما وهى الأكثر شيوعاً استخدام لفظ « سنة »^(٣٨٧) قبل التاريخ ، والأخرى تسجيل التاريخ مباشرة بدون ذكر كلمة سنة^(٣٨٨) . (شكل ٤٠) .

والأرقام المسجلة بها السنة كانت واضحة تماماً ، فيما عدا رقمين (اثنين ، وستة) فرقم (اثنين) على الرغم من أنه كان يرد ضمن التاريخ المنفذ بالأرقام

(٣٨٦) الغرة : بالضم بياض فى جبهة الفرس فوق الدرهم يقال فرس أغر .

— الرازى : مختار الصحاح ، ص ٤٧١ .

(٣٨٧) اللوحات : (١٧ ، ٤٠ ، ٤٦ أ - ب ، ٦٥) .

(٣٨٨) اللوحات : (٤٧ ، ٧١) .

العربية إلا أن النقاش كان يكتبه دائماً كما كان يكتب بالفارسية (٢) ، أما الرقم (ستة) فقد كتب بطريقتين ، الأولى كتب بشكل قريب من الرقم " 4 " فى اللغة الإنجليزية ، حيث نفذ بهذا الشكل " ٤ " (شكل ٣٨ ب) . هذا وقد وصلنا العديد من التواريخ المنفذة بالأرقام على التحف الخزفية من أوانى وبلاطات قبل العصر التيمورى ، وقد نفذ الرقم « ستة » بالشكل نفسه الذى ورد عليه على التحف المعدنية ، وبالتالى فإنه كان أسبق فى الظهور على التحف الخزفية من التحف المعدنية^(٣٨٩) من جهة أخرى فقد ورد رقم ستة على نموذج آخر من التحف المعدنية بشكل يشبه مثيله فى الأرقام الفارسية (ء) ، مثال ذلك ما ورد على سطح درع من الصلب من العصر الصفوى مؤرخ بسنة (١١١٦ هـ / ١٧٠٤ م) ، حيث ورد التاريخ أسفل النقش الكتابى ضمن البخارية التى تتوسط سطح الدرع ، بصيغة (١١١٦) « شكل ٤٢ » .

وفضلاً عن هذا وذلك ، فقد تميزت التواريخ المنفذة بالأرقام على التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة ، بالتنوع فغالبا ما ينفذ النقاش التاريخ بشكل متكامل ؛ مثال ذلك :

(٨٦٦ سنة) (شكل ٣٨ ب) ، أو (فى سنة ٨٩٣)^(٣٩٠) أو (سنة ١٠٨٦)^(٣٩١) ، وفى بعض الأحيان يكتب النقاش التاريخ بشكل غير مكتمل كأن يكتب أرقام الأحاد والعشرات والمئات ، ويغفل رقم الآلاف ، من ذلك ما ورد على نصل سيف مقوس من الصلب من العصر الصفوى بمتحف الهرميتاج ، ونص الكتابات (عمل سلطاً نعلى مصرى ٠٢٣)^(٣٩٢) ، ويعنى هذا التاريخ سنة (١٠٢٣ هـ / ١٦١٤ م) ويؤكد هذا الفرض وجود اسم (الشاه عباس الأول) ،

Watson (o.) : The Masjid - I Ali Quhrud : An Architectural and Epi- (٣٨٩) graphic Survey, P. 73 .

Komaroff : op. cit., pl. 8, p. 169 . (٣٩٠)

(٣٩١) لوحة ٤٠ .

(٣٩٢) بدائع الفن الإسلامى بمتحف الهرميتاج ، لوحة ١١٥ ، ص ١٤٩ .

منقوشاً على الإطار الزخرفى لنصل السيف .

كما ورد على واقية ذراع من العصر الصفوى ، تاريخ يشبه التاريخ السابق حيث يشمل على ثلاث أرقام فقط ، ونص التاريخ (١٢٣)^(٣٩٣) ، والذي يعنى (١١٢٣ هـ / ١٧١١ م) ويقع هذا التاريخ فى فترة حكم السلطان حسين الأول (١١٠٥ - ١١٣٥ هـ / ١٦٩٤ - ١٧٢٢ م) . بالإضافة إلى ذلك ، فقد ورد على بعض التحف المعدنية تاريخان مختلفان على سطح التحفة الواحدة ، وتكاد تنفرد التحف المعدنية الصفوية بهذه الظاهرة دون غيرها من التحف التيمورية مثال ذلك ما ورد على واقية ذراع من الصلب^(٣٩٤) من العصر الصفوى ، محفوظة بالمتحف الملكى الأسكتلندى بأدنبره ، حيث ورد على ظاهر بدن الواقية أسفل النص الكتابى الذى يشغل البخارية تاريخ (سنة ١١٠٣) ، بينما ورد تاريخ آخر أسفل البخارية بصيغة (سنة ١١٢٦) ، ويتضح من شكل التاريخين أن التاريخ الأول (١١٠٣ هـ / ١٦٩١ م) هو التاريخ الأصيل للتحفة ، بينما التاريخ الثانى (١١٢٦ هـ / ١٧١٤ م) فيمثل التاريخ الذى أضيف إلى التحفة فى وقت لاحق وبدلنا ذلك على انتقال ملكية التحفة من شخص إلى آخر ، وخاصة أن أسلوب تنفيذ التاريخ الإضافى يختلف عن التاريخ الأصيل ، بالإضافة إلى أن المكان المنفذ فيه التاريخ الثانى يوضح أنه أضيف فى فترة لاحقة على النص الأصيل المنفذ على سطح التحفة .

وقد ورد هذ الأسلوب أيضاً على بعض التحف المعدنية العثمانية المعاصرة ، وإن اختلف قليلاً عن التحف الصفوية ، بأن وردت أسماء من تملكوا التحفة العثمانية مضافاً إليها التاريخ ، ومن أمثلة ذلك ما نجده على طبق من النحاس بمتحف الفن الإسلامى يحمل اسم كل من على موسى وتاريخ سنة ١٠٩٩ هـ ، ومصطفى مراد وتاريخ سنة ١١٤١ ، كما يشتمل الصحن المحفوظ بمتحف كلية الآثار على أسماء من تملكوا الصحن على الترتيب صاحبه آمنة تابع محمد أغا تغكجيان

El well - sutton : Persian Armour Inscriptions, PL. 15 .

(٣٩٣)

Ib. Id., PL. 14 .

(٣٩٤)

سنة ١١١٥ هـ ، صاحبه إسماعيل أغا تابع المرحوم إبراهيم أغا عزبان سنة ١١٣١ هـ ،
صاحبه داود أغا تابع محمد أغا سنة ١٢٠٦ هـ (٣٩٥) .

عموماً فإن استخدام التواريخ التى بالأرقام لم يقتصر على التحف المعدنية فقط
بل وصلتنا بعض نماذج من فنون تطبيقية ومسكوكات تتضمن تواريخ منفذة
بالأرقام من ذلك ، ما ورد على صحن من الخزف (٣٩٦) بمتحف الهرميتاج ، بصيغة
(.. بتاريخ سنة ٨٧٨) (شكل ٨) .

أيضاً ما ورد على قطعة من قماش الحرير من العصر الصفوى بصيغة (يا حسين
ابن على ١١٢٣) (٣٩٧) .

ومن النقود التيمورية التى ورد عليها تاريخ سكها بالأرقام قطعة من الفضة باسم
(شاه رخ) بظهرها : ضرب - شيراز - ٨١٦ ، ويظهر عملة أخرى : ضرب هراة
سنة ٨١٩ هـ (٣٩٨) ، كما ورد على قطعة من النقود الفضية باسم (تيمورلنك)
بظهرها مكان وتاريخ الضرب بصيغة :

ضرب يزد ٥٥٥ ٨٠٥ (٣٩٩) .

وفى العصر الصفوى ضربت النقود الذهبية وعليها تاريخ سكها الفعلى بالأرقام ،
وأقدم النقود الصفوية المنشورة وتحمل تاريخ سكها الهجرى بالأرقام « تنكه » من
الفضة باسم (محمد شيبانى) ضرب استراد سنة ٩١٤ هـ (٤٠٠) .

الطريقة الثالثة : وكان يجمع فيها النقاش بين الطريقتين السابقتين ، وذلك

(٣٩٥) محمد على عبد الحفيظ : أشغال المعادن فى القاهرة العثمانية فى ضوء مجموعات متاحف
القاهرة وعمائرها الأثرية ، مخطوط رسالة ماجستير ، بجامعة القاهرة ١٩٩٥ ص ٢٠٨ .

(٣٩٦) بدائع الفن الإسلامى فى متحف الهرميتاج ، لوحة ٧٦ ، ص ١٠٨ .

(٣٩٧) لوحة ١٠٠ .

(٣٩٨) رأفت النبراوى : التاريخ الهجرى على النقود الإسلامية ، ص ٢٤٢ .

Пугаченкова (Г.А.): Ташкентская Школа среднеазиатской , стр.92 (٣٩٩)

(٤٠٠) رأفت النبراوى : المرجع السابق ، ص ٢٤٢ .

بأن يكتب جزءاً من التاريخ بالحروف ، والجزء الآخر بالأرقام ، ولكن هذه الطريقة كانت قليلة الاستخدام بالنسبة للطريقتين السابقتين ، ولقد استخدمت على التحف المعدنية التيمورية دون الصفوية ، مثال ذلك : ما ورد على بدن شمعدان بالقرب من بيت الشمعة ما نصه : (فى شهر سنة ٨٨٠) (٤٠١) .

أيضاً ما ورد على السطح الداخلى لقاعدة إبريق من البرونز ما نصه : (فى شهر رمضان المبارك لسنة ٨٨٩) (٤٠٢) .

وقد وردت مثل هذه التواريخ على تحف تطبيقية أخرى من ذلك ما ورد على مقلعة من الورق المطلى باللاكيه من العصر الصفوى ، ما نصه : (بتاريخ شهر رجب المرجب ١٠٩٣ ...) (٤٠٣) .

وبالإضافة إلى الطرق السابقة فى تسجيل التواريخ على التحف المعدنية الإيرانية ، فقد سجلت بعض التواريخ بالفارسية ، وكانت هذه التواريخ قليلة جداً إن لم تكن نادرة .

فعلى الرغم من ورود معظم التواريخ ضمن نصوص كتابية فارسية إلا أن أغلب التواريخ وردت باللغة العربية سواء بالحروف أو بالأرقام ، ونادراً ما ترد التواريخ بالفارسية .

مثال ذلك : (بسال هفصد و هفتاد و شش بد از هجرت) (٤٠٤) .

الترجمة : (فى سنة سبعماية وسبعين وستة من الهجرة) .

أيضاً ما ورد على بدن كشكول من الصلب من العصر الصفوى ، بصيغة : (بتاريخ يكهزار و يانزده هجرى) والترجمة : (فى تاريخ ألف وخمسة عشر هجرى) .

وعلى الرغم من أن هذه التواريخ قد سجلت بالفارسية ، ألا أنها كانت تنتهى

(٤٠١) Komaroff : Op. Cit., PL. 15 , P. 187 .

(٤٠٢) Allan : op. cit., P. 10 .

(٤٠٣) بدائع الفن الإسلامى فى متحف الهرميتاج ، لوحة ١١٣ ، ص ١٤٤ .

(٤٠٤) Melikan - Chirvani : un Bassin Iranien de L'an 1375, P. 7.

بكلمة « من الهجرة » أو « هجرى » ، وهذا يدل على أن المقصود بالتاريخ هو التاريخ الهجرى القمرى ، وليس الهجرى الشمسى .

هذا وقد وصلتنا بعض التواريخ المسجل جزء منها بالفارسية والجزء الآخر بالعربية ، وذلك قبل العصر التيمورى مثال ذلك : ما ورد على ناقوس معدنى من العصر المغولى بصيغة (فى تاريخ ماه ذو الحجة سنة إحدى وسبع مائة) . أى (فى تاريخ شهر ذو الحجة ...) .

ومن الكتابات التسجيلية التى وردت على التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة ، بعض المسميات الخاصة بمكان دفن الموتى ، وقد وردت هذه المسميات على مرجل من البرونز بضريح أحمد اليسوى ، حيث وردت كلمة « روضة » (٤٠٦) ، من خلال النقش الكتابى المنفذ على ظاهر بدن المرجل بالقرب من الحافة ، بصيغة : (.... لأجل روضة شيخ الإسلام سلطان المشايخ فى العالم) .

Sonderdruck aus dem Jahrbuch des Bernischen Historischen Mu- (٤٠٥)
seums in Bern XXIX, Jahrgang 1949 .

(٤٠٦) الروضة : الأرض ذات الخضرة ، والروضة البستان الحسن ، والروضة أيضاً البقل والعشب ، وقيل الروضة قاع فيه جراثيم ورواب سهلة صغار فى سرار الأرض يستنقع فيها الماء ؛ والجمع من ذلك كله روضات ورياض وروض .
- ابن منظور : لسان العرب ، الجزء الثالث ، دار المعارف ، ص ١٧٧٥ .

الفصل الثالث

مضمون الكتابات الدينية والمذهبية والفارسية

الكتابات الدينية والمذهبية :-

تضمنت الكتابات الأثرية على المعادن الإيرانية العديد من الكتابات الدينية والمذهبية ذات المضامين المختلفة ، ويلاحظ أن هذه الكتابات قد استخدمت على التحف المعدنية الصفوية أكثر من التحف التيمورية ، ويلاحظ أيضاً أن معظم تلك الكتابات قد وردت على الآلات الحربية سواء الدفاعية منها أو الهجومية كالخوذ والدروع والسيوف ، بالإضافة إلى بعض الصفائح المعدنية ، والكشاكيل .

فبالنسبة للكتابات الدينية فقد تنوعت مضامينها ما بين الكلمات والعبارات الدينية ، والآيات القرآنية ، وبعض الأحاديث النبوية .

فالكلمات والعبارات الدينية تضمنت معاني الحوقلة والحسيلة ، والتوكل على الله ، وقد وردت هذه العبارات على العديد من التحف المعدنية مثال ذلك :

ما ورد على مرجل من البرونز^(٤٠٧) بضريح أحمد اليسوى ، بصيغة : (الملك لله) مكررة . من العبارات الدينية الأخرى ما ورد على واقية ذراع من الصلب^(٤٠٨) ، بالمتحف الملكي بأدنبرة ، مؤرخة بسنة (١١٢٣ هـ / ١٧١١ م) ، وقد نفذت الكتابات داخل بخارية تتوسط ظاهر بدن واقية الذراع من خلال خمسة أسطر أفقية ، ونص الكتابات :

١ - الله

٢ - حسبى

٣ - ما شاء الله لا حول

٤ - ولا إلا بالله

٥ - قوة

(حسبى الله ، ما شاء الله لا حول ولا قوة إلا بالله)

أيضاً ما ورد على ظاهر درع من الصلب^(٤٠٩) من العصر الصفوى بالمتحف

Melikan - Chirvani :un Bassin Iranien de L'an 1375, P. 7. (٤٠٤)

(٤٠٧) لوحة : ٧ .

(٤٠٨) لوحة : ٤٥ .

El well - Sutton : Persian Armour Inscriptions , PL. 7 - A . (٤٠٩)

الملكى بأدنبرة ، وقد نفذت الكتابات ضمن بخارية تتوسط ظاهر الدرع ، وذلك من خلال ثلاثة أسطر أفقية

ونص الكتابات :

١ - الله

٢ - ويتو على

٣ - من كل

(ومن يتوكل على الله)

وقد وردت عبارة مشابهة لمثل هذه العبارة على ظهر مرآة من الصلب^(٤١٠) مؤرخة بالقرن (١٢هـ / ١٨م) بصيغة : (على الله فى كل الأمور توكلى) .

كما يشغل السطح الخارجى لظهر الدرع^(٤١١) عبارة دينية أخرى ، منفذة ضمن الشكل الزخرفى السابق ، بصيغة :

١ - الله

٢ - أمر لى

٣ - ض فوى ا

(أفوض أمرى إلى الله)

من العبارات الدينية ما ورد على ظاهر بدن طبر من الصلب^(٤١٢) ، مؤرخ بسنة

(٤١٠) غادة حجاوى : المرجع السابق ، ص ١٤٩ .

(٤١١) El well - Sutton : Op. Cit., PL. 7 - B .

(٤١٢) لوحة ٩٢ .

(٤١٣) تعد هذه الآية أفضل آية فى كتاب الله ، قال الإمام أحمد : عن أبى بن كعب أن النبى ﷺ سأل : أى آية فى كتاب الله أعظم ؟ قال : الله ورسوله أعلم . فرددها مراراً ، ثم قال : آية الكرسي ..

وعن أبى هريرة أن رسول الله ﷺ قال : لا لكل شىء سنام وسنام القرآن سورة البقرة وفيها آية هى سيدة أى القرآن : آية الكرسي .

- ابن كثير (أبو الفداء إسماعيل بن كثير الدمشقى) : مختصر تفسير ابن كثير ، اختصار وتحقيق : محمد على الصابونى ، المجلد الأول ، ١٩٨٧ ، ص ٢٢٨ - ٢٢٩ .

(١١٤٨هـ / ١٧٣٥ - ١٧٣٦م) ، وذلك من خلال أربعة أسطر أفقية ، ونص الكتابات :

١ - ما شاء الله

٢ - لا حول و

٣ - لا قوة إلا

٤ - بالله العلى العظيم

(ما شاء الله لا حول ولا قوة إلا بالله العلى العظيم)

هذا فيما يتعلق بالكلمات والعبارات الدينية التى يمثل بعضها أجزاء من آيات قرآنية ، أما بالنسبة للآيات القرآنية ، فقد ورد معظمها على الآلات الحربية ، التى كثر استخدامها فى الفترة الصفوية وقد تميزت تلك الآيات بالتنوع ، لكنها تشابهت فى مضامينها فمعظمها يتضمن معانى الحفظ والوقاية من المهالك والشرور والإستعانة بالله تعالى لتحقيق النصر على الأعداء ومن بين الآيات القرآنية التى وصلتنا على التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة ما يلى :-

- (بسم الله الرحمن الرحيم / الله لا إله إلا هو الحى القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم له / ما فى السموات وما فى الأرض من ذا الذى يشفع عنده إلا بإذنه يعلم ما بين أيديهم / وما خلفهم ولا يحيطون بشيء من علمه إلا / بما شاء وسع كرسيه السموات والأرض / ولا يؤده حفظهما وهو العلى العظيم^(٤١٣) / لا إكراه فى الدين قد تبين الرشد من الغى / فمن يكفر بالطاغوت ويؤمن بالله فقد / استمسك بالعروة الوثقى لا انفصام لها / والله سميع عليم / الله ولى الذين آمنوا يخرجهم / من الظلمات إلى النور والذين كفروا أولياؤهم الطاغوت)^(٤١٤).

وقد وردت هذه الآيات على حافة ظاهر خوذة من الصلب^(٤١٥) من العصر التيمورى ، بمتحف تاريخ التيموريين الحكومى بطشقند ، وقد نفذت الكتابات من

(٤١٤) سورة البقرة : الآيات (٢٢٥ - ٢٥٧) .

(٤١٥) اللوحات : (٢٦ ، ٢٧) .

خلال عدة بحور مستطيلة على ظاهر التحفة .

كما وردت آية الكرسي ، على الكنار الأيسر لظهر درع من الصלב^(٤١٦) من العصر الصفوي بالمتحف الملكي بأدنبرة ، مؤرخ بالقرن (١٢ - ١٣ هـ / ١٨ - ١٩ م) .
من بين الآيات القرآنية التي تكررت على التحف المعدنية في الفترة موضوع الدراسة ، (نصر من الله وفتح قريب)^(٤١٧) ، وقد ورد هذا الجزء من الآية على واقية ذراع من الصלב^(٤١٨) ، بالمتحف الملكي بأدنبرة ، مؤرخة بسنة (١١٠٣ هـ / ١٦٩١ - ١٦٩٢ م) .

ونص الكتابات :

١ - لله

٢ - قرايب

٣ - من نصر وفتح

٤ - ١١٠٣

وقد ورد هذا الجزء نفسه من الآية على واقية ذراع أخرى من الصלב^(٤١٩) بالمتحف الملكي أيضاً ، مؤرخة بسنة (١١٢٣ هـ / ١٧١١ هـ) ، ولكنه منفذ بشكل آخر يختلف عن الأسلوب المنفذ به على واقية الذراع المؤرخة بسنة (١١٠٣ هـ / ١٦٩١ - ١٦٩٢ م) ، بصيغة :

١ - الله

٢ - نصر وقر

٣ - يب

٤ - من فتح

كما وردت أيضاً على طبر من الصלב^(٤٢٠) ، مؤرخ بسنة (١١٤٨ هـ /

El well - Sutton : Op. Cit., PL. 6-A.

(٤١٦)

(٤١٧) سورة الصف : آية ١٣ .

(٤١٨) اللوحات : (٤٦ أ - ب) .

Ib. Id., PL. 15.

(٤١٩)

(٤٢٠) لوحة : ٩٢ .

١٧٣٥ - ١٧٣٦ م) ، بشكل آخر يختلف عن الأسلوبين السابقين ، بصيغة :

١ - الله

٢ - نصر من

٣ - ويب

٤ - فتح قر

٥ - المور

٦ - بشر منين

هذا وقد وصلتنا تلك الآية على العديد من التحف التطبيقية سواء في الفترة موضوع الدراسة أو في الفترات السابقة عليها ، مثال ذلك ، ما ورد على نصف بلاطة نجمية من الخزف ذي البريق المعدني^(٤٢١) ، من تبريز ، مؤرخة بسنة ٦٩٨ هـ / ١٢٩٨ م ، وقد تضمنت الجزء الأخير من الآية بصيغة « وبشر المؤمنين » .

كما وردت هذه الآية على نصال بعض السيوف الإيرانية^(٤٢٢) في حدود القرنين (٦ - ٧ / ١٢ - ١٣ م) ، بصيغة : (نصر من الله وفتح قريب وبشر المؤمنين ، يا محمد) .

أيضاً وصلتنا تلك الآية على قطعة من قماش الحرير^(٤٢٣) ، مؤرخة بسنة (١١٢٣ هـ / ١٧١١ - ١٧١٢ م) بحيث تشغل تلك الآية عدة بحور أفقية مستطيلة على الحافة ، وقد نفذت الآية بإسلوب الكتابة المنعكسة^(٤٢٤) ، بصيغة :

(٤٢١) Bahrami (M.) : some Examples of il - Khanid Art, Bulletin of the American Institute for Iranian Art and Archaeology , VOL. 5 No. 3, June 1938 , FIC. 1, P. 257 .

(٤٢٢) عبد الرحمن زكي : النقوش الزخرفية والكتابات على السيوف الإسلامية ، فصلة من صحيفة معهد الدراسات الإسلامية في مدريد ، المجلد الخامس ، العدد ١ - ٢ ، ١٩٥٧ ، ص ٢٣٢ .

(٤٢٣) لوحة ١٠٠ .

(٤٢٤) الكتابة المنعكسة : أي التي تقرأ طردا وعكسا ، وتعرف أيضاً بالخط المثني ، وهو نوع من الخط يكشف عن مهارة الخطاط وعبقريته إذ هو يكتب العبارة الواحدة مرتين بحيث يمكن قراءتها من اليمين إلى اليسار والعكس .

- محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني ، ١٩٨٧ ، ص ١٨٠ .

نصر من الله
وفتح قريب
بسم الله الرحمن الرحيم

ومن السور القرآنية التي وردت كاملة على التحف المعدنية في الفترة موضوع الدراسة ، ما ورد على حافة درع من الصليب^(٤٢٥) بالمتحف الملكي بأذنبه ، مؤرخ بالقرن (١٢ - ١٣ هـ / ١٨ - ١٩ م) وذلك في عدة بحور مستطيلة من خلال شريط ضيق على حافة الدرع ، وذلك على النحو التالي :

الكنار الأيمن : « بسم الله الرحمن الرحيم قل يا أيها / الكافرون لا أعبد ما تعبدون / ولا أنتم عابدون ما أعبدو / ولا أنا عابد ما عبدتم ولا أنتم عابدون ما أعبد / لكم دينكم ولي دين^(٤٢٦) . الكنار الأسفل : « بسم الله الرحمن الرحيم إذا جاء نصر الله / والفتح ورأيت الناس يدخلون / في دين الله أفواجا فسيح بحمد / ربك واستغفره إنه كان توابا^(٤٢٧) . »

كما وردت نفس السور على درع آخر من الصليب^(٤٢٨) ، محفوظ بالمتحف الملكي بأذنبه ، ونصل سيف من الصليب^(٤٢٩) بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، ينسبان للعصر الصفوي ، وقد وردت على الأخير سورة النصر^(٤٣٠) ، بالإضافة إلى سورة الكوثر^(٤٣١) : « إنا أعطيناك الكوثر فصل لربك وانحر إن شأنك هو الأبت^(٤٣٢) . »

من بين الآيات القرآنية الأخرى التي استخدمت على الآلات الحربية أيضاً ؛ ما

(٤٢٥) El well - Sutton : Op. Cit., PL. 6-A .

(٤٢٦) سورة الكافرون : الآيات ١ : ٦ .

(٤٢٧) سورة النصر : الآيات ١ : ٣ .

(٤٢٨) Ib. Id., PL. 7-A.

(٤٢٩) اللوحات : (٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦) .

(٤٣٠) اللوحات : (٧٥ ، ٧٦) .

(٤٣١) اللوحات : (٧٦ ، ٩٧) .

(٤٣٢) سورة الكوثر : الآيات ١ : ٣ .

(٤٣٣) لوحة ٨٩ .

ورد على نصل سيف من الصلب^(٤٣٣) من العصر الصفوي بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، ونص الآية : « وأنزلنا الحديد فيه بأس شديد ومنافع للناس وليعلم الله من ينصره ور (سله بالغيب إن الله قوى عزيز) ^(٤٣٤) .

وبالإضافة إلى الآيات القرآنية التى وردت على الآلات الحربية ، فقد وردت آيات أخرى على بعض أشكال التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة ، وإن اختلفت مضامينها عن تلك المنفذة على الآلات الحربية ، ويرجع ذلك لاختلاف الأغراض التى تستخدم فيها تلك الآلات عن سائر التحف الأخرى .

مثال ذلك : ما ورد على حافة ظاهر بدن مرجل من البرونز^(٤٣٥) بضريح أحمد اليسوى ، بتاريخ (٨٠١ هـ / ١٣٩٩ م) ونص الآية : « أجعلتم سقاية الحاج وعمارة المسجد الحرام ^(٤٣٦) » .

أيضاً ما ورد على السطح الداخلى لقاعدة فازه من النحاس الأصفر^(٤٣٧) ، من شمال غرب إيران وقد نفذت الآيات القرآنية فى منطقتين مختلفتين إحداهما فى مركز القاعدة ، والأخرى على حافة السطح الداخلى ، فالكتابات نفذت فى المركز من خلال ثلاثة أسطر أفقية نصها :

- ١ - والله
- ٢ - وأشد ساء
- ٣ - وأشد تنكيلا^(٤٣٨)

أما الآيات المنفذة على حافة السطح الداخلى للقاعدة ، فنصها (والله جنود السموات والأرض وكان الله عزيزاً حكيماً^(٤٣٩)) .

(٤٣٤) سورة الحديد : آية ٢٥ .

(٤٣٥) لوحة ٧ .

(٤٣٦) سورة التوبة : آية ١٩ .

(٤٣٧) لوحة ٣٩ .

(٤٣٨) سورة النساء : آية ٨٤ .

(٤٣٩) سورة الفتح : آية ٧ .

كما وصلتنا حلية باب من الصلب^(٤٤٠)، مؤرخة بالقرن (١١هـ / ١٧م) ،
يشغل سطحها عناصر رخرية مفصصة ، تحصر بداخلها آيات قرآنية ، وعبارات
دعائية ، ونص الآيات القرآنية في الجزء الأعلى من الحلية : (سلام عليكم بما
صبرتم فنعم عقبى الدار^(٤٤١))

بينما يتضمن الجزء الأسفل من الحلية ، آية قرآنية أخرى نصها : (ولا خوف
عليهم ولا هم يحزنون^(٤٤٢))

ما ورد على سطح صفيحة معدنية^(٤٤٣) تنسب إلى القرن (١١هـ / ١٧م) ،
ونص الآية القرآنية :

١ - متكئين

٢ - فيها على

٣ - الأرائك لا يرون فيها شمساً ولا زمهريراً^(٤٤٤) .

أيضاً ما ورد على حافة ظاهر كشكول من النحاس^(٤٤٥) الأصفر بمتحف الفنون
التركية والإسلامية باستانبول مؤرخ بسنة ٩٨٨ - ٩٩٩ هـ / ١٥٨٠ - ١٥٩٠ م) ،
ونص الآية القرآنية (أما السفينة فكانت لمساكين يعملون في البحر فأردت أن أعيبها
وكان وراءهم ملك يأخذ كل سفينة غصباً^(٤٤٦) صدق الله العظيم وصدق رسوله
الكريم)

وفضلاً عن الكلمات والعبارات الدينية والآيات القرآنية ، فقد وردت على بعض
التحف المعدنية في الفترة موضوع الدراسة القليل من الأحاديث النبوية ، مثال
ذلك :-

(٤٤٠) لوحة ٤٤ .

(٤٤١) سورة الرعد آية ٢٤

(٤٤٢) سورة البقرة . الآيات (٦٣ ، ١١٢ ، ٢٦٢ ، ٢٧٤ ، ٢٧٧) .

(٤٤٣) لوحة ٤٨

(٤٤٤) سورة الإنسان : آية ١٣

(٤٤٥) اللوحات : (٥١ ، ٥٢)

(٤٤٦) سورة الكهف : آية ٧٩ .

ما ورد على مطرقة باب من النحاس^(٤٤٧)، مؤرخة بالقرن (٩هـ / ١٥م) ،
ونص الكتابات : (عجلوا با / / لصلاة / قبل الفوات / .. / وعجلوا بالتوبة / قبل
الموت صدق^(٤٤٨)) .

من الأحاديث النبوية أيضاً ما ورد على حافة ظاهر مرجل من البرونز^(٤٤٩) ، ما
نصه : (.... وقال عليه السلام من بنى سقاية فى سبيل الله تعالى بنى الله تعالى له
حوضاً فى الجنة^(٤٥٠) ...)

ونستخلص مما سبق أن الكتابات الدينية سواء أكانت عبارات أو كلمات أو آيات
قرآنية أو أحاديث نبوية قد شاع استخدامها فى فترة الدولة الصفوية ، وذلك على
الآلات الحربية بأشكالها المختلفة ، فى حين أنها لم تستخدم على أنواع التحف
المعدنية الأخرى إلا فيما ندر ، ومنها المراجل والكشاكيل .

ويرجع ذلك إلى أن الآلات الحربية والمراجل والكشاكيل كانت أنسب فى
استخدام الكتابات الدينية عليها عن بقية التحف المعدنية الأخرى ، فالآلات الحربية
نفذت عليها الآيات القرآنية بغرض الحفظ والوقاية من المهالك ، أما المراجل ، فقد
استخدمت لتوضع فى المساجد ومن ثم فإن وجود الآيات القرآنية والأحاديث النبوية
عليها كان مناسباً تماماً للغرض الذى من أجله صنعت ، أما الكشاكيل فكانت من
الأواني الخاصة بالصوفية وبالتالي فقد وردت على تلك الأنواع آيات قرآنية وعبارات

(٤٤٧) Treasures of Islam, Geneva 1985 .

(٤٤٨) عجلوا بالصلوة قبل الفوات .

ذكره الألبانى فى السلسلة الضعيفة والموضوعة ١ / ١٠٢ رقم ٧٥ ، وقال موضوع ومعناه صحيح .

(٤٤٩) لوحة ٧ .

(٤٥٠) لم يرد حديث بهذا المعنى ، وإنما ورد على معنى حديث « من بنى مسجداً » .

حدثنا يحيى بن سليمان حدثنى ابن وهب أخبرنى عمرو أن بكيراً حدثه أن عاصم بن عمر بن
قنادة حدثه أنه سمع عبيد الله الخولاني أنه سمع عثمان بن عفان يقول عند قول الناس فيه حين
بنى مسجد الرسول ﷺ إنكم أكثرتم وإنى سمعت النبی ﷺ يقول : من بنى مسجداً قال بكير
حسبت أنه قال يبتنى به وجهه الله بنى الله له مثله فى الجنة .

البخارى (أبو عبد الله محمد بن إسماعيل) : صحيح البخارى ، الجزء الأول ، دار مطابع
الشعب ، ص ١٢٢ .

شيعة لتتناسب مع الوظيفة والغرض الذي من أجله صنعت تلك الكشاكيل .

أما عن الكتابات المذهبية المنفذة على التحف المعدنية الإيرانية في الفترة موضوع الدراسة ، فتعد ذات مضمون شيعي^(٤٥١) ، سواء تلك التي ظهرت على التحف التيمورية أو الصفوية ، ، لكن تلك الكتابات كانت أكثر شيوعاً على التحف الصفوية دون غيرها في الفترات المختلفة . ويرجع ذلك بلا شك إلى أن الدولة الصفوية كانت تعترف بالمذهب الشيعي مذهباً رسمياً لها ، فمنذ قيام الدولة الصفوية في إيران في سنة (٩٠٦هـ / ١٥٠٠م) ، تم إعلان المذهب الشيعي الإمامي^(٤٥٢) مذهباً رسمياً

(٤٥١) الشيعة في القاموس : شيعة الرجل بالكسر أتباعه وأنصاره ، والفرقة على حدة ، ويقع على الواحد والاثني والجمع والمؤنث .

- محمد حسن الأعظمي : الحقائق الخفية عن الشيعة الفاطمية والاثني عشرية ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ ، ص ١٩٩

والشيعة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة عند الفقهاء والمتكلمين ومؤرخي الفرق ، لم توجد في حياة علي وإنما وجدت بعد وفاته بزمن غير طويلا

هذا ولقد كان معنى كلمة الشيعة أيام علي هو نفس معناها اللغوي القديم الذي جاء في القرآن في قول الله عز وجل : (ودخل المدينة على حين غفلة من أهلها فوجد فيها رجلين يقتتلان هذا من شيعته وهذا من عدوه فاستغاثه الذي من شيعته على الذي من عدوه ...) وفي قول الله عز وجل : (وإن من شيعته لإبراهيم)

فالشيعة في هاتين الآيتين معناها الفرقة من الأنبياء والأنصار الذين يوافقون على الرأي والمنهج ويشاركون فيهما .

- طه حسين : الفتنة الكبرى ، على وبسره ، دار المعارف ، الطبعة الثانية عشر ، ١٩٩٤ ، ص ١٧٣ .

عموماً فإن الشيعة يرون أن التشيع عقيدة دينية خالصة ، وهناك آخرون من المسلمين يرون أن التشيع فكرة سياسية خالصة

- مصطفى الشكعة : إسلام بلا مذاهب ، الدار المصرية اللبنانية ، الطبعة الثامنة ١٩٩١ ، ص ١٧١ - ١٧٤ .

(٤٥٢) المذهب الشيعي الإمامي أو الإثنا عشري أو الجعفري هو المذهب القائل بعصمة الإمام الشيعي وبأن الأئمة إثني عشر إماماً أولهم علي بن أبي طالب وآخرهم محمد بن الحسن العسكري وهو الإمام الغائب أو المهدي المنتظر عند الشيعة الإمامية ، ويسمى هذا المذهب بالجعفري كذلك نسبة إلى جعفر الصادق الإمام السادس عندهم =

لإيران في سنة (٩٠٧هـ / ١٥٠١م) (٤٥٣)، ومنذ ذلك التاريخ بدأ تحول شامل في تاريخ إيران ومظاهر حضارتها المختلفة (٤٥٤)؛ فلقد كان لهذا التحول أثر واضح في جميع النواحي الدينية والاجتماعية والاقتصادية بالإضافة إلى النواحي العلمية والأدبية والفنية ومن ثم فإن وجود مثل هذه الكتابات على التحف المعدنية الصفوية يعد واحدة من نقاط التحول التي حدثت في إيران، بحيث أصبحت تمثل ظاهرة ليس على التحف المعدنية فحسب بل على سائر الفنون التطبيقية الأخرى كالأواني والبلاطات الخزفية والمنسوجات، فضلاً عن العمائر والمسكوكات.

أما فيما يتعلق بالتحف المعدنية التيمورية، فقد ورد على القليل منها كتابات مذهبية ذات مضمون شيعي؛ تتضمن العبارات نفسها التي شاع استخدامها بعد ذلك على التحف المعدنية الصفوية؛ وذلك على الرغم من أن الدولة التيمورية كانت تصطبغ بالصبغة السنية (٤٥٥) والتي يتضح أثرها في شتى مناحي الحياة إبان تلك الفترة (٤٥٦).

= - عبد النعيم حسنين : إيران في ظل الإسلام في العصور السنية والشيعية ، ص ٦٦ ، حاشية ١ .
ومن مبادئ الإمامية القول باختفاء الأئمة ورجعتهم . ومن مبادئهم أيضاً التقية : ومعناها المداواة والمصانعة ، والمقصود منها عند الشيعة النظام السري الذي يكتُمونه عن الناس ويسرون على تعاليمه في الدعوة إلى إمامهم المنتظر وإظهار الطاعة لمن بيده الأمر حتى يأنسوا بقوتهم فيحملوا السلاح في وجه الدولة القائمة . والإمامية من فرق المسلمين لأنهم وإن خالفوا جماعة المسلمين في بعض المسائل إلا أن مخالفتهم لا تخرجهم أبداً عن ملة الإسلام لأنهم يعترفون بالعقائد الإسلامية .

- عامر النجار : الاباضية ومدى ضلالتها بالخوارج ، دار المعارف ، الطبعة الأولى ١٩٩٣ ، ص ٢٢ - ٢٣ ، حاشية ٥ .

(٤٥٣) محمد السعيد عبد المؤمن : الظواهر الأدبية في العصر الصفوي ، ١٩٧٨ ، ص ٢٨ .

(٤٥٤) عبد النعيم حسنين : المرجع السابق ، ص ٢٧ .

(٤٥٥) يذكر « أرمنيوس » أنه على الرغم من تمسك التيموريين بمذهب أهل السنة إلا أنهم كانوا يزينون كتبهم على الدوام بالتصاوير الملونة، ومنشأتهم بالفسيفساء .

- فامبري : المرجع السابق ، ص ٢٩١ - ٢٩٢ .

(٤٥٦) محمد السعيد عبد المؤمن : المرجع السابق ، ص ٢٧ .

ولكن ما هو السبب الذى أدى إلى وجود تلك الكتابات على بعض التحف المعدنية على الرغم من أن الدولة التيمورية كانت منية المذهب ؟

فى الحقيقة فإن هناك عاملين مهمين كان لهما أبلغ الأثر فى وجود مثل هذه الكتابات :-

أحدهما : أن بعض هذه التحف قد صنعت لأماكن لها قدسيته الخاصة كأن يكون ضريح من أضرحة آل البيت ، مثال ذلك ما ورد على مسرجة من النحاس صنعت لضريح الإمام الرضا^(٤٥٧) ، ومؤرخة بسنة (٨٦٣ هـ / ١٤٥٨ - ١٤٥٩ م) ، وتشغل الكتابات بدن المسرجة ، ونصها : (... على الروضة الرضوية^(٤٥٨) أفقر العباد إلى رحمت الرب الراحم درويش مسعود بن الحسين الخادم تقبل الله منه^(٤٥٩)) .

أما العامل الآخر : فيتمثل فى أن التحف التيمورية التى تتضمن كتابات مذهبية شيعية من المحتمل أن تكون قد أضيفت فى العصر الصفوى ، فنظراً للقيمة المادية لتلك التحف فإن ملكيتها تنتقل من شخص إلى آخر وتتوارثها الأجيال ، ومن ثم إضافة مثل هذه العبارات يعد أمراً وارداً .

من جهة أخرى فقد وردت بعض التحف المعدنية ذات الكتابات الشيعية فى نهاية الفترة التيمورية ، وذلك فى عهد السلطان حسين ميرزا بايقرا ، والذى قيل أنه تحول إلى التشيع لفترة قصيرة من الوقت^(٤٦٠) وقد وصلتنا من تلك الفترة نسخة من مخطوط « معراج نامه » المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (١٩٠ تركى) ، والذى نسخ فى هراة سنة (٨٤٠ هـ / ١٤٣٦ م) ، حيث تضمنت إحدى تصاويره

(٤٥٧) هو أبو الحسن على بن موسى ، الإمام الثامن للشيعة الإثنى عشرية ، ويعرف « بالروضة » .

- محمد رضا المظفر عقائد الشيعة ، النجف ١٩٥٤ م ، ص ٥٥ .

(٤٥٨) ربما تكون نسبة إلى « على الرضا » المدفون فى مشهد .

(٤٥٩) Komaroff : The Golden Disk, L 14 . P 184

Komaroff : Timurid to safavid Iran , continuity and change , P. 16, (٤٦٠)

Foot Not. 37

نقشاً كتابياً على إحدى العماثر التي تمثل مسجداً يقع في خلفية التصوير ، ونص الكتابات : (لا إله إلا الله / محمد رسول الله / على ولي الله) .

أما عن مضمون الكتابات المذهبية التي شاع استخدامها على التحف المعدنية في الفترة موضوع الدراسة ، فيشتمل على بعض الأشعار العربية التي تبين مكانة الإمام على كرم الله وجهه ، إلى جانب العبارات التي تمثل التوسل بالأئمة الشيعة المعصومين . مثال ذلك :

ناد عليا مظهر العجايب تجده عوناً لك في النوايب

كل هم وغم سينجلي بولايتك يا على يا على يا على

وقد ورد هذا الرباعي على التحف المعدنية في العصرين التيموري والصفوي ، من ذلك ، ما ورد على غطاء إبريق من النحاس^(٤٦٢) المطعم بالذهب والفضة من العصر التيموري ، مؤرخ بسنة (٨٨٩هـ / ١٤٨٤م) .

كما وردت هذه العبارة على نصل سيف من الصلب^(٤٦٣) من العصر الصفوي بالمتحف الإسلامي بالقاهرة ، ونص الكتابات : (ناد عليا مظهر العجايب تجده عوناً لك في النوايب كل هم وغم سينجلي بقدرتك يا الله وبنوتك) وبنوتك يا محمد وبولايتك يا على يا على يا على .

هذا وقد ورد هذا الرباعي على بعض التحف وشواهد القبور ، من ذلك ما ورد على سطح شاهد قبر^(٤٦٤) من الجرائيت ، بجمباز سيدان بمدينة شهر سبز^(٤٦٥)

(٤٦١) Komaroff : op. cit., Fig. 11 . P. 12 .

(٤٦٢) Allan : Islamic Metalwork, P.110 .

(٤٦٣) اللوحات : (٧٦ ، ٧٥) .

(٤٦٤) Султанов (Х.Т.): К истории формирования архитектурных ансамблей Шахрисабза XIV-XV вв., Самарканд, 1990, стр. 28 .

(٤٦٥) أي المدينة الخضراء ؛ وهي مدينة صغيرة في الصغد على أطراف حوض نهر كشقادريا وهي مدينة خصيبة ، تدرك فيها الفواكه أسرع مما تدرك في سائر ما وراء النهر .
- ابن عريشاه : المرجع السابق ، ص ٣٩ ، حاشية ٣ .

(شكل ٨١) . ونص الكتابات :

- ١ - ناد عليا مظهر العجايب
- ٢ - تجده (ه) عوننا لك في
- ٣ - النوايب كل هم
- ٤ - وغم سينجلى بولايتك (تلك)
- ٥ - يا علي يا علي يا علي

كما ورد هذا الرباعي على خاتم من العقيق^(٤٦٦)، مؤرخ بالقرن (٩هـ / ١٥١٥م)، بصيغة :

- ناد عليا مظهر العجايب
- تجده عوننا لك في النوايب
- كل هم وغم سينجلى
- بولايتك يا علي يا علي

أيضاً ورد هذا الرباعي على الهامش الخارجى لوجه إحدى عملات^(٤٦٧) الشاه إسماعيل الأول (٩٠٧ - ٩٣٠هـ / ١٥٥١ - ١٥٢٤م) بصيغة : (ناد عليا مظهر العجايب تجده عوننا لك في النوايب كل هم وغم سينجلى بولايتك يا علي يا علي) .

كما نجد على ستر قبر من الحرير من العصر الصفوى مؤرخ بسنة (٩٥٢هـ / ١٥٤٥م) نفس بيت الشعر ، بصيغة :

- ١ - ناد عليا
- ٢ - مظهر العجايب
- ٣ - تجده عوننا لك

(٤٦٦) Wilson (Ph.) : Islamic Rings and Gems, The Benjamin zucker collection, 1987 . pl 74, p. 307

(٤٦٧) محمود مسعود إبراهيم : نقود الصفويين الذهبية والفضية فى ضوء مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، ص ٥٢

- ٤ - فى النوايب
٥ - كل هم وغم
٦ - سينجلى بولايتك
٧ - يا على يا على يا على

وقد نفذت الكتابات من خلال عدة جامات رأسية متصلة على ستر القبر (٤٦٨).

من العبارات الشيعية التى وردت على التحف المعدنية فى العصرين التيمورى والصفوى عبارة (اللهم صل على محمد المصطفى وعلى المرتضى والحسن الرضاء وحسين الشهيد وعلى زين العابدين ومحمد الباقر وجعفر الصادق وموسى الكاظم وعلى الرضا ومحمد التقى وعلى النقى وحسن العسكرى ومحمد المهدي) .

وتعد هذه العبارة من العبارات التى تدخل ضمن الدعاء والتوسل بالأئمة الإثنى عشر والرسول ﷺ والسيدة فاطمة الزهراء ، ويطلق على هؤلاء جميعاً فى الفكر الشيعى « المعصمون الأربعة عشر » (٤٦٩) .

وقد وردت هذه العبارة على بعض التحف المعدنية التيمورية (٤٧٠) ، منها شمعدان (٤٧١) مؤرخ بالفترة من (٨٥٦ : ٨٨٢ هـ / ١٤٥٢ : ١٤٧٨ م) ، ونص الكتابات :

(اللهم صل على محمد المصطفى وعلى المرتضى / والحسين الرضاء / وحسين الشهيد / وعلى زين العابدين / ومحمد الباقر / وجعفر الصادق / وموسى الكاظم / وعلى الرضاء / ومحمد التقى / وعلى النقى / وحسن العسكرى / ومحمد المهدي) (٤٧٢) .

(٤٦٨) عادل عبد المنعم : المرجع السابق ، ص ٢٨١ .

(٤٦٩) المرجع نفسه ، ص ١١١ .

(٤٧٠) لوحة : (٢١) .

(٤٧١) لوحة : (١٦) .

Melikian - chirvani The Lights of Sufi Shrines . Islamic Art, (٤٧٢) VOL. 2, New York, 1987, P 127

وفى بعض الأحيان ترد الألقاب الخاصة بالأئمة السابقين على بعض التحف المعدنية دون ذكر لأسمائهم ، مثال ذلك : ما ورد على كشكول^(٤٧٣) من النحاس بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن مؤرخ بالقرن (٩هـ / ١٥ م) ، ونص الكتابات :

(اللهم صل على المصطفى والمرضى والبتول والسبطين وزين العباد والباقر والصادق والكاظم والرضا والتقى والتقى والعسكري والمهدى) (٤٧٤) .

أما فيما يتعلق بالكتابات المذهبية التى وردت على التحف المعدنية الصفوية فممنها :

سلطانية من النحاس^(٤٧٥) مؤرخة بمنتصف القرن (١٠هـ / ١٦ م) ، حيث يشغل حافة ظاهر التحفة عدة بحور مستطيلة يفصل بينها رسوم دوائر ، ونص الكتابات .

(اللهم صل على المصطفى محمد / والمرضى على والبتول فاطمة / والسبطين^(٤٧٦) إلى آخر سلسلة الأئمة الإثنى عشرية ...) .

بينما يشغل ظاهر البدن بالقرب من القاعدة الرباعى الذى سبق استخدامه على التحف المعدنية الأخرى بصيغة : (ناد عليا مظهر العجايب / تجده عوناً لك فى النوايب / ...)

هذا ولم يقتصر استخدام صيغة التوسل بالأئمة الشيعة على التحف المعدنية الإيرانية فقط بل وردت على بعض التحف التطبيقية الأخرى ، من ذلك ما ورد على تجميعية خزفية^(٤٧٧) من إيران من العصر التيمورى ، مؤرخة بسنة (٩٠٦هـ / ١٥٠٠ م) (شكل ٤٥) ، حيث تشغل الكتابات الإطار الخارجى للحشوة من خلال عدة بحور مستطيلة ، ونص الكتابات : (اللهم صل على محمد المصطفى

(٤٧٣) لوحة ٢٣ .

(٤٧٤) لمزيد من التفاصيل عن هذه الألقاب انظر ص : (٥٦ ، ٥٨ ، ٦٢ ، ٦٩ ، ٧٣ ، ٧٤) .

(٤٧٥) لوحة ٣٥ .

(٤٧٦) هما الحسن والحسين .

Lentz : Op. Cit., cat No. 143, P. 256 .

(٤٧٧)

وعلى المرتضى / وحسن الرضى وحسين الشهيد بكربلاء وعلى / زين العابدين
ومحمد الباقر وجعفر الصادق / وموسى الكاظم وعلى بن موسى الرضى ومحمد
التقى وعلى النقى / وحسن العسكرى / ومحمد المهدي / صلوات الله وسلامه
عليهم أجمعين .

من جهة أخرى فقد وردت هذه الصيغة على العديد من التحف المعدنية
الصفوية^(٤٧٨) الأخرى كالسلاطين والكشاكيل ، وقد وردت تلك الصيغة بإسلوب
يكاد يكون متشابهاً على معظم التحف المعدنية ، ولا يختلف في تلك الصيغة سوى
اسم الإمام الحسين بن على الذى ورد بصيغة : (وإمام الحسين الشهيد^(٤٧٩)
بكربلاء^(٤٨٠) أو (الحسين المظلوم الشهيد بكربلاء^(٤٨١)) من الكتابات الشيعية
التي وردت على الآلات الحربية الإيرانية في الفترة موضوع الدراسة ، عبارة « لا فتى
إلا على ولا سيف إلا ذو الفقار^(٤٨٢) » (شكل ٤٢) ، وقد وردت هذه العبارة على
الآلات الدفاعية والهجومية بأساليب مختلفة ، مثال ذلك :-

سطح درع من الصلب^(٤٨٣) من العصر الصفوى ، مؤرخ بسنة (١١١٤ هـ /

(٤٧٨) اللوحات : (٤٠ ، ٥٠ ، ٦٠ ، ٦٢) .

(٤٧٩) من ألقاب الإمام الحسين بن على ، والذي يطلق عليه أيضاً « سيد الشهداء » .

- كوربان : الشيعة الاثنا عشرية ، ص ٨٢ .

وليزيد من التفاصيل عن هذا اللقب انظر ص ٦٧ - ٦٨ .

(٤٨٠) هي الواقعة المشهورة التي استشهد فيها الإمام الحسين بن على ، في العاشر من المحرم سنة
إحدى وستين من الهجرة .

- محمود مزروعة : المرجع السابق ، ص ٩٣ .

وقد فلسف الشيعة كل ما يتعلق بواقعة كربلاء ، حتى يكون لها طابع خاص فقالوا - مثلاً - إن
الحسين ذهب إلى العراق وهو يعلم أنه سوف يقتل ولكنه ضحى بنفسه في سبيل نصرته دين الله
والدفاع عن الإسلام وإعلاء كلمته التي تعدى عليها الأمويون ، وضرب بذلك أروع أمثلة
الجهاد فهو يسمى بحق سيد الشهداء وهو رمز التضحية والفداء .

- محمد السعيد عبد المؤمن : المرجع السابق ، ص ٤٧ .

(٤٨١) لوحة ٦٢ .

Bivar (A. D.) : Arms and Armour of the Northern Region, 1964, (٤٨٢)
P. 18 .

(٤٨٣) لوحة ٤٧ .

١٧٠٢-١٧٠٣ م) حيث يتوسط سطح الدرع بخارية تتضمن نصا كتابيا بصيغة :

١ - على لا

٢ - فى افتى

٣ - لا سيف لا ذو

٤ - الفقار

(لا فتى إلا على ولا سيف إلا ذو الفقار)

كما وردت نفس العبارة على نصل سيف من الصلب^(٤٨٤) من العصر الصفوى بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، بصيغة : (ما سيف إلا ذو الفقار ولا فتى إلا على) .

أيضا ورد مقطع من هذه العبارة على نصل سيف^(٤٨٥) آخر من العصر الصفوى بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، بصيغة : (لا فتا إلا على يارب بحق) .

من العبارات الشيعية الأخرى التى وردت على التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة عبارة : (وصل على الإمام الحسن المجتبى)^(٤٨٦) ، والتى نفذت على صفيحة^(٤٨٧) معدنية مستطيلة الشكل (شكل ٤٣) ، مؤرخة بالقرن (١٠ هـ / ١٦ م) .

كما وصلتنا على صفيحتين معدنيتين^(٤٨٨) من العصر الصفوى ، بمتحف

(٤٨٤) لوحة ٨٨ .

(٤٨٥) لوحة ٧٤ .

(٤٨٦) لم توفى السيدة (أتيل - ATIL) فى قراءة هذه العبارة ، حيث قرأتها (ومل على الأمير اما لحسن المحى) .

ATIL : Metalwork in the Freer Gallery of Art, P. 195 .

- المجتبى أى (المختار أو المنتخب) وهو من ألقاب الحسن بن على الإمام الثانى للشيعه الإمامية كوربان : الشيعة الاثنا عشرية ، ص ٨٢ .

ATIL : op. Cit., P. 195 .

(٤٨٧)

(٤٨٨) اللوحات : (٥٦ ، ٥٧) .

المن الإسلامى بالقاهرة عبارات أخرى بصها

١ - وبزهراء^(٤٨٩) بتول^(٤٩٠) وبأم ولدتها

٢ - وبسبطيه وشبليه هما نجل زكى^(٤٩١)

من العبارات الشيعية التي وردت على التحف المعدنية الصفوية ، ما ورد على نصل سيف من الصلب^(٤٩٢) بالمتحف للإسلامى بالقاهرة ، بصيغة (ناد عليا سينجلى^(٤٩٣) / يارب بحق شاه نجف مرتضى على^(٤٩٤) ...) .

من جهة أخرى فقد وردت بعض أسماء الأئمة الشيعة على فنون تطبيقية أخرى

(٤٨٩) زهرء نعت خاص بالسيدة فاطمة بنت النبى ﷺ وهو من الزهرة أى النضارة والحسن والضوء ، والزهرء أى الأبيض مشرق الوجه

- حسن الباشا : الألقاب الإسلامية ، ص ٣٠١ - ٣١٣ .

(٤٩٠) عن هذا اللقب انظر ص ٥٧ .

(٤٩١) المقصود بهما الحسن والحسين ابنى الإمام على بن أبى طالب . وتدخل هذه العبارة ضمن الدعاء والتوسل بالأئمة الإثنا عشر ، والرسول عليه الصلاة والسلام ، والسيدة فاطمة الزهراء والسيدة خديجة ونص هذه العبارة بالكامل : (بنى عربى ورسول مدنى وأخيه أسد الله المسمى بعلى وبزهراء بتول وبأم ولدتها وبسبطيه وشبليه هما نجل زكى وسجاد وبالباقى والصادق حقا وبموسى وعلى وتقى ونقى وبذى العسكر والحجة القائم بالحق الذى يضرب بالسيف بحكم أزالى) ويطلق على هؤلاء جميعا فى الفكر الشيعى « المعصومون الأربعة عشر » .

- عادل عبد المنعم : المرجع السابق ، ص ١١١ .

(٤٩٢) لوحة ٧٤ .

(٤٩٣) لم يرقم السلاح الإيرانى بنقش المقطع بشكل متكامل مثلما ورد على التحف المعدنية قبل ذلك ، حيث ورد بصيغة : ناد عليا مظهر العجايب ، وليس ناد عليا سينجلى كما ورد على نصل هذا السيف .

(٤٩٤) تشير هذه العبارة إلى الإمام على بن أبى طالب ، حيث أن لقب « المرتضى » يعد أحد ألقاب الإمام على .

- محمد رضا المظفر : المرجع السابق ، ص ٥٥ .

ومعنى المرتضى : الذى يتبع مرضاة الله ورسوله فى جميع أمره .

- توفيق أبو علم : أهل البيت ، الإمام على بن أبى طالب ، دار المعارف ، الطبعة الثانية ١٩٨٦م ، ص ٢١ .

وشاه نجف : تعنى ملك مدينة النجف ، والتى يقع بها مشهد الإمام على كرم الله وجهه .

، مثال ذلك ما ورد على سلطانية من الخزف^(٤٩٥) من العصر الصفوي ، مؤرخة بسنة (١١١٤هـ / ١٧٠٢م) بصيغة : (سلام الله على الحسين وأهل بيته وأصحابه لعنت الله على قاتل الحسين وأعدائه ١١١٤) .

أيضاً ما ورد على عملة من الفضة من العصر الصفوي (شكل ٨٢) بصيغة :

١ - لله

٢ - لا إله إلا ا

٣ - محمد

٤ - رسول الله على و

٥ - لي الله

أيضاً ما ورد على قمة بيرق مؤرخ بالقرن (١٢هـ / ١٨م) (شكل ٨٣) ، والمنفذ على شكل كف يد تتضمن الأصابع الخمسة آية قرآنية نصها (نصر من الله وفتح قريب) وعبارة تتضمن التوسل بالإمام على كرم الله وجهه ، بينما يشمل كف اليد أسماء الأئمة الشيعة الاثني عشر . من العبارات ذات الدلالات الشيعية والتي وردت على المعادن الصفوية أيضاً عبارة (بنده ولايت) أى عبد الولاية ، والتي وردت ملحقة بأسماء الملوك الصفويين مثل الشاه إسماعيل الصفوي ، والشاه عباس الكبير ، وقد وردت هذه العبارة على نصل سيف من الصلب^(٤٩٦) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(٤٩٧) ، بصيغة (شاه إسماعيل بنده ولايت) ، (شكل ٢٧) ، وتدل هذه العبارة على ولاء الشاه إسماعيل للمذهب الشيعي وللأئمة المعصومين .

رابعاً : الكتابات الفارسية :-

تضمنت الكتابات التي وردت على المعادن الإيرانية فى العصرين التيمورى

(٤٩٥) سيد محمد باقر : المرجع السابق ، لوحة ٤٤ ، ص ٣٠٥ .

(٤٩٦) لوحة ٨٤ .

(٤٩٧) رقم السجل (١/٦٦٨٩) .

والصفوى ، العديد من الأشعار الفارسية^(٤٩٨) التى ورد بعضها مع كتابات أخرى منفذة بالخطوط العربية^(٤٩٩)، بينما ورد بعضها الآخر بصورة منفردة على بعض التحف الأخرى بحيث تمثل تلك الأشعار العنصر الكتابى الوحيد على تلك التحف^(٥٠٠).

هذا ولم يقتصر استخدام تلك الأشعار على التحف المعدنية التيمورية والصفوية ، بل سبق استخدامها قبل ذلك بحوالى قرن من الزمان ، فقد وردت على إبريق مؤرخ بسنة (٥٧٧ هـ / ١١٨١ م)^(٥٠١) .

وقد نفذت تلك الأشعار فى الفترة موضوع الدراسة على كل من الصوانى ، والمقالم والقذور ، والأباريق ، والشماعد ، والكشاكيل ، والخناجر ، والدروع ، إلى غير ذلك من أنواع التحف المعدنية الأخرى .

(٤٩٨) تنقسم الأشعار الفارسية التى وردت على المعادن الإيرانية فى الفترة موضوع الدراسة من حيث الشكل إلى عدة أقسام أهمها :

الرباعيات : وهى ضرب من ضروب النظم مكون من أربع وحدات : الوحدة الأولى والثانية والرابعة مقفاه ، أما الثالثة فيجوز أن تقفى مع سائر الوحدات أو تهمل ؛ فإذا كانت القافية فى الوحدات الأربع فإن الرباعية تسمى « رباعى كامل » تميزاً لها على الرباعى الخصى الذى تهمل فيه الوحدة الثالثة .

- أحمد معروض : ألوان من الشعر الفارسى ، الطبعة الأولى ، القاهرة ١٩٨٣ ، ص ١٦٩ .
الملعمات : نوع من الأشعار التى انتشر فى إيران ، وكانت تصاغ باللغتين العربية والفارسية على السواء ، فيكون أحد مصراعى البيت عربياً والآخر فارسياً ويجوز أن يكون أحد الأبيات عربياً والآخر فارسياً كما يجوز فيها أن يكون بيتان من القصيدة بالعربية ثم يتلوها بيتان آخران بالفارسية أو أن تجعل عشرة أبيات بالعربية ثم عشرة أبيات بالفارسية وهكذا .

- إبراهيم الشواربى : العربية فى إيران ، ص ٤٦ .

(٤٩٩) اللوحات : (٢ ، ٤ ، ٢٠ ، ٢٢ ، ٣٤ ، ٤٧ ، ٥٣ ، ٦٥ ، ٨٤ ، ٩٣ ، ٩٤) .

(٥٠٠) اللوحات : (٢٤ ، ٢٨ ، ٣٠ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٩ ، ٥٤ ،

٥٥ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ٧٠ ، ٧٢ ، ٩٦ ، ٩٧) .

(٥٠١) Komaroff; Persian verses of Gold and Silver, The Inscriptions on Timurid Metalwork, Timurid Art and culture , New York, 1992, P.144 .

واللافت للنظر فى هذه الأشعار أن النقاش لم يقتصر على استخدام مقتطفات من قصائد الشعراء التيموريين والصفويين ، بل استخدم مقتطفات من قصائد شعراء سابقين على العصر التيمورى كالفردوسى والدقيقى ، إلى جانب أشعار حافظ الشيرازى ، وعبد الرحمن الجامى ؛ والملاحظ أن النقاش حرص على انتقاء أشعار ترتبط معانيها بالتحف المعدنية المنفذة عليها ، كالغرض الذى من أجله صنعت تلك التحفة بالإضافة لذكر اسم التحفة نفسها ؛ وفضلا عن هذا وذاك فقد اشتملت تلك الأشعار على مضامين مختلفة ، بعضها يختص بالدعاء لصاحب التحفة ، والبعض الآخر يدخل فى نطاق الغزل الحسى ، وثالث يدخل فى نطاق الغزل الروحى (الشعر الصوفى) .

وسوف اكتفى بتناول تلك الأشعار من حيث مضمونها فقط ، مفسحاً المجال لأصحاب الدراسات الأدبية ليدلوا بدلوهم فى نسبة هذه الأشعار لأصحابها ، والتحقق من مدى مطابقة ما ورد على تلك التحف من أشعار لما هو مدون فى قصائد هؤلاء الشعراء .

فبالنسبة للأشعار التى تشتمل فى شطرة منها على اسم التحفة والغرض الذى من أجله صنعت ، فمنها :

ما ورد على سطل من النحاس ، مؤرخ بالنصف الثانى من القرن (٩هـ / ١٥م) (شكل ٣٠) : بصيغة : تا بحمام در آيدمه من ييوسته سطل آبيست مرادیده و ابرو دسته

الترجمة :

كلما يفد بدرى إلى الحمام تترأى له عينى سطل ماء وحاجبى يده
ما ورد على إبريق من النحاس الأصفر^(٥٠٢) ، من العصر التيمورى ، بصيغة :
آب آكر نوشد لب جانبخش توزين مشربه

(٥٠٢) لوحة ٢٠

الترجمة :

إذا شربت شفتاك المهييتان الماء من هذا المشرب
شطره أخرى من الأشعار المنفذة على هذا الإبريق ، نصها :
در میان أهل مشرب صاحب این مشربه

الترجمة :

وليكن صاحب هذا المشرب بين أهل المشارب .
ما ورد على دواة من البرونز^(٥٠٣) ، مؤرخة بالفترة من (٩١١هـ / ١٥١٠م)
إلى (٩٢٧هـ / ١٥٢٠م) (شكل ٤٤) بصيغة :

تا قلم توقيع سلطانی بوسید زین دوات
از سیاهی دم بدم بیرون دهد آب حیات

الترجمة :

طالما قبل قلم التوقيع السلطاني هذه الدواة
يخرج من الحبر الأسود لحظة بعد لحظة ما ترى الحياة
أيضاً ما ورد على خنجر من الصلب^(٥٠٤) ، مؤرخ بالقرن (١٠هـ / ١٦م)
(شكل ٥٠) بصيغة : خنجر بکش ودل بدر آور زبرما

الترجمة :

اشهر خنجرك وأخرج قلوبنا من صدورنا .
أما فيما يختص بالعبارات الدعائية التي وردت ضمن الأشعار الفارسية ، فكما
سبق وذكرت في الفصل الثاني^(٥٠٥) ، أن بعض الأشعار الفارسية اشتملت معانيها

(٥٠٣) لوحة ٣٤ .

(٥٠٤) اللوحات (٤٢ ، ٤٣) .

(٥٠٥) انظر ص (٤٨ ، ٤٩) .

على الدعاء لصاحب التحفة بأن يحفظه الله تعالى ، وأن ينال السعادة والتوفيق في حياته ، والبقاء لدولته .

وبالنسبة للغزل الحسى : فهو عبارة عن منظومة لا يقل عدد أبياتها عن خمسة أبيات ولا يربو على ثمانية عشر بيتاً ؛ ويتضمن النسيب والتشبيب ووصف الشراب ومجالسة ومفاتن من تدير الكأس على نشواها أو تغنى بصوت بلبل هو أجمل وقعاً من وقع ألحان معزفها .

كما قد يتعرض شاعر الغزل لوصف الطبيعة ، فيما يثير شاعريته وإعجابه بجمالها ، وغالباً ما يتضمن الغزل كلا من ذلك من بدايته إلى نهايته^(٥٠٦) .

ومن نماذج الغزل الحسى على التحف المعدنية ما ورد على مقلمة من النحاس^(٥٠٧) ، بصيغة :

ازخون دل نو شتم نزدك يار نامه إني رأيت دهرًا من هجرك القيامة

سر زخمت برندارم چون قلم كرسرم بر داری از بر چون دوات

الترجمة :

كتبت بدم قلبى رسالة إلى حبيبى إني رأيت دهرًا من هجرك القيامة

حتى وإن ترفع أنت رأسى عن صدرك الشبيه بالدواة

أما فيما يتعلق بالشعر الصوفى^(٥٠٨) ، فهو شعر رمزى بكل ما تتسع له الكلمة

(٥٠٦) حسين مجيب المصرى : أثر الفرس فى حضارة الإسلام ، ضمن كتاب دراسات فى الحضارة الإسلامية ، بمناسبة القرن الخامس عشر ، المجلد الأول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ م ص ١٩٣ .

(٥٠٧) لوحة ٤ .

(٥٠٨) التصوف : غير الفقر وغير الزهد ، وهو اسم جامع لمعانى الفقر والزهد ، ولكن بزيادة أوصاف بدونها لا يكون الصوفى صوفياً ، ولو كان زاهداً وفقيراً .

- محمد مصطفى حلمى : الحياة الروحية فى الإسلام ، الطبعة الثانية ١٩٨٤ ، ص ١٠١ .
والتصوف طريقة خاصة ظهرت منذ القدم فى إيران ، واتسعت بالتدريج وظهر نفوذها فى الأفكار ، فحقيقة الأمر أن فى الروح الإيرانية استعداداً خاصاً من قديم للتصوف والمعرفة .

رضا زادة شفق : تاريخ الأدب الفارسى ، ترجمة : محمد موسى هنداوى ، دار الفكر العربى ، ص ٦٩ - ٧٠ .

من معنى ، فلكلام الصوفية ظاهر أو معنى قريب غير مقصود ، وباطن أو معنى بعيد هو المقصود^(٥٠٩) .

والمعاني الحسية التى يستعملها الصوفيون فى الدلالة على المعانى الروحية يرمزون بها إلى مفاهيم وجدانية على الرغم من الرداء المادى الذى تبدو فيه ، ومن ثم استعمل الصوفيون الوصف الحسى والغزل الحسى والخمر الحسية ، وأرادوا بها معانى روحية .

فالصوفية مثلاً يطلقون الخمر والعين والخد والشعر والوجه والشمعة ألقاظاً ترمز إلى مدلولات غير تلك التى تعارف عليها الناس فى دنيا الحس^(٥١٠) .

هذا وقد وصلنا على التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة العديد من الأشعار الفارسية التى تتضمن الكثير من الرموز والدلالات التى استخدمها الصوفية ليعبروا بها عن فلسفتهم فى الحياة ، كما تضمنت تلك الأشعار كثيراً من أغراض الشعر الصوفى ومن بينها الزهد فى الحياة الدنيا ، والعمل على تهذيب النفس بترك الملذات والانصراف عن الشهوات ، والاكتفاء بضروريات الحياة^(٥١١) .

ومن نماذج الشعر الصوفى التى وردت على التحف المعدنية الإيرانية ما يلى :
ما ورد على كشكول من الصلب^(٥١٢) ، من العصر الصفوى (الأشكال ٤٧ ، ٤٨) ، بصيغة :

هرکه خواهد چشمه خضر و حیات سرمدی یا که جام جم طلبکار از کف سکندری
الترجمة : كل من يريد أن يشرب من نبع الخضر ويحظى بالحياة السرمدية
أو من يطلب كأس جمشيد من كف الاسكندر

(٥٠٩) حسين مجيب المصرى : صلات بين العرب والفرس والترك ، ص ٢٢٨ .
(٥١٠) على الخطيب : اتجاهات الأدب الصوفى بين العلاج وابن عربى ، دار المعارف ١٩٨٤ ، ص ١١ - ١٢ .

(٥١١) المرجع نفسه ، ص ٩٣ .

(٥١٢) لوحة ٥٣ .

ما ورد على شمعدان من النحاس الأصفر^(٥١٣)، مؤرخ بسنة (٩٨٨هـ / ١٥٨٠م) بصيغة :

آتش در جگر افتاد که تا آتش ان در بر آتشکده شد خرقه پشمینه ما

الترجمة :

لقد احترقت النار في كبدي ، وهذه النار ، احالت خرقتنا الصوفية بيت نار
ما ورد على كشكول من الصلب^(٥١٤)، من العصر الصفوي (شكل ٤٩)

بصيغة :

عرض نفسیست کر ناباز ماند که هستی رانمی بینم بقائی .

إن النفس عرض إذا لم تدم فأنا لا أرى للحياة بقاء .

أيضاً ما ورد على سلطانية من الفضة مطعمة بالذهب^(٥١٥)، تنسب للقرن

(١١هـ / ١٧م)

بصيغة :

در میکده چو که جام دارد / سر رشته بجان بجان بگذار /

کین رشته از ونظام دارد مامی وزاهدان وتقوی / تیار سر کدام دارد

الترجمة :

من يمسك الكأس في الحانة / أذب سلك الروح في الروح /

لأن هذا السلك ينتظم به / نحن والخمر والزهاد والتقوى / حتى يختار الحبيب أحدا

وبالإضافة إلى مضامين الأشعار الفارسية فقد وردت بعض العبارات والأشعار

ذات الدلالات الشيعية ، والتي اقتصر استخدامها على التحف المعدنية الصفوية دون

التيمورية ، ولكنها كانت قليلة الاستخدام مقارنة بغيرها من المضامين الأخرى ،

وتدل تلك العبارات^(٥١٦) على الولاء للمذهب الشيعي وللأئمة الشيعة .

(٥١٣) لوحة ٣٧ .

(٥١٤) لوحة ٥٩ .

(٥١٥) لوحة ٤٩ .

(٥١٦) اللوحات : (٧٨ - ٨٤) .

الباب الثانى

تطور الكتابات على التحف التيمورية والصفوية

الفصل الأول : فى الفترة التيمورية (٧٧١ - ٩١١ هـ / ١٣٧١ - ١٥٠٤ م)

الفصل الثانى : فى الفترة الصفوية (٩٠٧ - ١١٤٨ هـ / ١٥٥١ - ١٧٤٦ م)

الفصل الثالث : مواءمة نوع الخط وحروفه للمناطق التى يشغلها على التحف المعدنية ، وعلاقة النص بالتحفة .

الفصل الأول

في الفترة التيمورية (٩١١.٧٧١ هـ / ١٣٧١.١٥٠٤ م)

تميزت تلك الفترة بأن صناعة التحف المعدنية عادت إلى الازدهار على يد التيموريين^(١) في القرنين (٨ - ٩ هـ / ١٤ - ١٥ م) بعد فترة الركود الذي أصابها في إيران - والذي كان مؤقتاً - نتيجة للغزو المغولي^(٢) ؛ وقد برزت في شمال وغرب إيران وأرمينية مدرسة لإنتاج تلك التحف^(٣) ؛ والتي تضمنت زخارفها رسوما آدمية كانت تمثل العنصر الرئيسي في الزخرفة خلال القرن (٨ هـ / ١٤ م)^(٤) ، وتميزت الرسوم بأنها كانت محورة عن الطبيعة ، وبها استطالة غير عادية^(٥) .

وفي مرحلة تالية حلت العناصر الزخرفية النباتية محل الرسوم الآدمية ، والتي تمثلت في رسوم الأوراق والأزهار المنبثقة من الفروع النباتية^(٦) ، بالإضافة إلى الزخارف الهندسية من خطوط وتهشيرات .

أما فيما يتعلق بالكتابات المنفذة على التحف المعدنية في تلك الفترة ، فإنها تمثل عنصراً أساسياً على تلك التحف ، لدرجة أنها كانت تمثل العنصر الزخرفي الوحيد على سطح بعض التحف^(٧) ، ويرجع ذلك بلا شك إلى أن الزخارف الكتابية بلغت عصرها الذهبي في إيران في القرن (٨ هـ / ١٤ م)^(٨) .

على أن معظم ما تضمنته هذه الفترة من تحف معدنية ذات كتابات تكاد

(١) لمزيد من التفاصيل عن التيموريين ، انظر ص ١٠ : ١٦ .

(٢) زكي محمد حسن : الفنون الإيرانية ، ص ٢٤٦ .

(٣) جمال محمد محرز : المعادن الإيرانية في متحف الفن الإسلامي ، دراسات في الفن الفارسي ، القاهرة ١٩٧١ ، ص ٤٣ .

(٤) Komaroff (I.) : The Golden Disk . P. 51 .

(٥) ديمانند : المرجع السابق ، ص ١٥٩ .

(٦) Komaroff : Op. Cit., P. 51 .

(٧) Melikian - Chirvani : Islamic Metal work from the Iranian world - 8th 18th Centuries, P. 239 .

(٨) زكي حسن : المرجع السابق ، ص ٢٨٢ .

تنحصر فى مجموعة من السلاطين^(٩)، والشماعد^(١٠)، والقذور^(١١) بأشكال^(١٢) وأحجام مختلفة، بالإضافة إلى القليل من المقالم^(١٣)، والمراجل^(١٤)، والصوانى^(١٥)، والأطباق^(١٦)، والكشاكيل^(١٧)، وصفائح الأبواب المعدنية^(١٨)، فضلاً عن بعض الآلات الحربية كالخوذ^(١٩)، ونصال الرماح^(٢٠)، والخناجر^(٢١).

ومعظم القطع التى تنسب لتلك الفترة مصنوعة من النحاس أو البرونز أو الفولاذ، كما تنوعت الأساليب الصناعية والزخرفية فى إنتاج التحف المعدنية التيمورية والتى من بينها التكفيت^(٢٢) والحز^(٢٣)، بالإضافة إلى طريقة التفريغ (التخريم)^(٢٤).

(٩) اللوحات : (٣، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٣).

(١٠) اللوحات : (٥، ١٤، ١٥، ١٦).

(١١) اللوحات : (١٩، ٢٠، ٢٥).

(١٢) اللوحات : ٤، ٢٢ - ب.

(١٣) لوحة ٤.

(١٤) لوحة ٧.

(١٥) لوحة ٢.

(١٦) لوحة ٢٤.

(١٧) لوحة ٢٣.

(١٨) لوحة ٦.

(١٩) لوحة ٢٦.

الخوذ : مفردها خوذة، وهى كل ما يقى الرأس من غطاء مصنوع من المعدن.

- القاموس المحيط، ج١، ص ٣٥٣.

(٢٠) لوحة ٢٨.

(٢١) لوحة ٢٩.

(٢٢) التكفيت : هو زخرفة معدن بمعدن آخر يختلف عنه فى اللون والقيمة، فمثلاً تكفيت النحاس أو البرونز بالفضة أو بالذهب أو تكفيت الفضة بالذهب.

- ديمانند : المرجع السابق، ص ١٤٧.

(٢٣) الحز : هو إجراء حزوز أو نقوش خفيفة غير غائرة على سطح المعدن وفقاً لرسم معين يعده الصانع قبل تنفيذه ثم يقوم بنقله على سطح المعدن لحزه بآلة الحز الخاصة ذات النهاية المدببة التى تشبه آلة « الزينة » التى يستعملها الصناع الحاليون.

حسين عليوة : المعادن، ضمن كتاب : القاهرة (تاريخها، فنونها، آثارها)، ص ٣١٧.

(٢٤) تتم هذه الطريقة برسم الزخارف على سطح التحفة، ثم يتم ثقب وتفريغ الأرضية حولها بقلم حاد الطرف أو العكس.

- ربيع حامد خليفة : الفنون الزخرفية اليمنية فى العصر الإسلامى، ص ٤٤.

هذا وقد استخدم النقاش الإبراني في تلك التحف ثلاثة أشكال متنوعة للخط منها الخط الكوفي^(٢٥)، وخط الثلث^(٢٦)، والفارسي^(٢٧).

فبالنسبة للخط الكوفي ؛ فقد قل استخدامه على التحف المعدنية التيمورية ، لدجة أنه يمكننا القول بأنه أصبح من النادر ظهوره ليس على التحف المعدنية فقط بل على سائر الفنون التطبيقية المعاصرة .

وقد استخدم هذا الخط بعدة أشكال مختلفة ، كالكوفي البسيط ذي الزيادات ، والكوفي المورق ، والمضفور المنتهى برؤوس آدمية (شكل ٥٥) وفي بعض الأحيان جمع الفنان بين الثلث والكوفي المضفور .

أما عن الكوفي البسيط ذي الزيادات ، فلم تطرأ عليه أية إضافات عن ذي قبل ؛ فأحياناً ما ينهى هامات الحروف على هيئة شطف مائل ينتهى بشكل شوكة صغيرة تتجه يميناً أو يسراً بهدف إحداث نوع من التماثل بين حروف الكلمات ليضفى شكلاً زخرفياً على النص الكتابي (شكل ٥٢) .

وتكاد تقتصر تلك الزيادات على قوائم الحروف ، كما هو الحال في الحروف التالية : -

الألف المبتدئة في كلمة الملك^(٢٨) ، والتي نفذها الفنان على شكل اللام ألف لإحداث نوع من التماثل .

الكاف المختمة في كلمة الملك^(٢٩) ، حيث قام النقاش بعقف الكاف المختمة من أعلى وأسفل ، ثم قام بإرسال النهاية العلوية للكاف لتساوى هامتها هامات حرفي الألف المبتدئة في كلمة الملك ؛ واللام المتوسطة في كلمتي الملك ولفظ

(٢٥) لمزيد من التفاصيل عن هذا الخط ، وأنواعه انظر ص ٢٧ : ٣١

(٢٦) لمزيد من التفاصيل عن هذا الخط - انظر ص ٣١ : ٣٤ .

(٢٧) لمزيد من التفاصيل عن هذا الخط وأنواعه انظر ص ٣٤ : ٣٧

(٢٨) لوحة ٧

(٢٩) لوحة ٧

الجلالة لإحداث التماثل الذى يضيف الطابع الزخرفى على الشريط الكتابى .
اللام المتوسطة فى لفظ الجلالة ، وكلمة الملك^(٣٠) .

الكوفى المورق ، مثلما كان الكوفى البسيط نادراً فى استخدامه ، كان الكوفى المورق نادراً فى استخدامه أيضاً ، ولكن اللافت للنظر أن الفنان جمع بين اللغة الفارسية فى المعنى واللغة العربية فى الشكل ، ويدل ذلك على تمكن الفنان من كلا اللغتين فكتب بإحدهما وزخرف بالأخرى .

فقام الفنان بعقف الباء المتوسطة يمنة ويسرة فى كلمة (باد) ، ويمنه فقط فى كلمة (مبارك)^(٣١) (شكل ٥٣) .

وتقابلته نهاية حرف الكاف المحتمة فى الكلمة نفسها ، والمشكلة على هيئة ورقة نباتية صغيرة تنبثق من هامة الحرف لتحديث التماثل .

وبالإضافة إلى الكوفى البسيط ذى الزيادات ، والكوفى المورق ، فقد استخدم النقاش على التحف المعدنية التيمورية ، نوعاً آخر من الخط الكوفى المنتهى برؤوس آدمية ورؤوس طيور . فبالنسبة للكوفى المنتهى برؤوس آدمية فإنه يعد فى الحقيقة جديداً على التحف المعدنية التيمورية ، وإن كانت تلك الخاصية ينفرد بها خط الثلث^(٣٢) دون غيره من الخطوط الأخرى (شكل ٥٤) ، والتي شاع استخدامها على التحف المعدنية فى القرن (٧هـ / ١٣م) ولكنه كان نادراً على التحف المعدنية التيمورية التى تنسب للقرن (٨هـ / ١٤م) والذى استخدم مع الخط الكوفى المضاف^(٣٣) ، حيث نفذ هذا الشكل بأعلى هامات الحروف التى من المحتمل أنها تمثل حرفى الألف واللام ، وإن كنت اعتقد بأنها تمثل شكلاً زخرفياً أكثر من كونها حروفاً لها معنى ، وإن كان هذا التكوين قريباً فى شكله من كلمة (البقا ؟) ؛

(٣٠) لوحة ٧ .

(٣١) لوحة ٧ .

(٣٢) لوحة ١ .

(٣٣) لوحة ٢ .

وفى هذا التكوين قام النقاش بجدل الحرفين من المنتصف ، ويعلوهما رأسان آدميان متدبران (شكل ٥٥) ، وتشبه تلك الرؤوس نفس الرؤوس الآدمية على ظاهر بدن مقلمة من النحاس الأصفر مطعمة بالفضة وتحمل تاريخ (٦٠٧ هـ / ١٢١٠ م) (٣٤) (شكل ٥٤) .

أما فيما يتعلق بالكوفى المنتهى برؤوس طيور ، فقد ظهر من قبل على التحف الخزفية الإيرانية المبكرة ، والتي تنسب إلى مدينة نيسابور ، ومؤرخة بالفترة من القرن الثالث إلى القرن الرابع الهجرى (٩ - ١٠ م) (٣٥) ، وقد نفذ هذا الخط على التحف المعدنية التيمورية بأسلوب تجريدى وبشكلين مختلفين أحدهما يتمثل فى تنفيذ الحرف على هيئة رأس طائر (شكل ٥٢) كما هو الحال فى حرف الهاء المختمة فى لفظ الجلالة وكلمة الملك (٣٦) .

والأخرى أن ينهى الحرف من أعلى بشكل شرطة صغيرة مائلة لأعلى بحيث تشبه منقار الطائر (شكل ٥٣) كما هو الحال فى حرف الدال المختمة لكلمة باد (٣٧) .

وفضلاً عن الأنواع السابقة فقد جمع الفنان بين الخط الكوفى وخط الثلث ، مثلما جمع بين الخط الكوفى والفارسي ، حيث نفذ بعض الحروف بالخط الكوفى المضفور ، فى حين نفذ بقية النقش الكتابى بخط الثلث (٣٨) ، واعتقد أن هذا الشكل ليس مجرد عنصر زخرفى بقدر ما هو علامة مميزة للنقاش الذى نفذ تلك التحفة (٣٩) .

Atil : Metal work in the Freer Gallery of Art, washington 1985, PL. (٣٤)
14 . P. 102,

(٣٥) شبل إبراهيم : دراسة للكتابات الأثرية على الخزف الإيرانى حتى نهاية الحكم الإيلخانى ، ص ٩ .

(٣٦) لوحة ٧ .

(٣٧) لوحة ٧ .

(٣٨) لوحة ١٧ .

(٣٩) ورد هذا الأسلوب أيضاً على حافة السطح الداخلى لقاعدة أبريق من النحاس المطعم بالذهب والفضة ، من خراسان ومؤرخ بسنة (٩٠٣ هـ / ١٤٩٨ م) ، ونص الكتابات : =

ومن أنواع الخطوط الأخرى التي شاع استخدامها على المعادن في فترة الدولة التيمورية خط الثلث^(٤٠) الذي وصل في هذا الوقت إلى درجة عالية من الدقة والاتقان .

وقد استخدم هذا الخط كعنصر كتابي مفرد على معظم التحف المعدنية التيمورية^(٤١) في حين استخدم على بعض التحف الأخرى جنباً إلى جنب مع خطوط أخرى كالكوفي^(٤٢) والفارسي^(٤٣)، ولكنه كان قليلاً جداً بحيث لا يمثل ظاهرة على التحف التيمورية . (شكل ٥١) .

وعن استخدام خط الثلث كعنصر كتابي مفرد ، فقد شغل مساحات متسعة^(٤٤) بالمقارنة بالخط الكوفي الذي استخدم على التحف المعدنية لنفس الفترة ، ويرجع ذلك بلا شك لطبيعة خط الثلث الذي يتميز بحروفه الرشيقة المدورة ، كما نفذت نهايات تلك الحروف بشكل قريب إلى حد ما من نهايات الخط الكوفي في الفترات السابقة والتي كان الخط الكوفي يحتل فيها المرتبة الأولى بين سائر الخطوط .

فبالنسبة لخط الثلث في تلك الفترة قام النقاش بتنفيذ هامات الحروف بأشكال

= (عمل العبد الفقير الحقير محمد بن شمسى الغورى فى أواسط شهر شعبان المعظم سنة ثلاث وتسعمائة الهجرية) . حيث نفذ النقاش حرف الهاء المختمة فى كلمة (شمسى) بنفس الأسلوب الذى نفذت به الهاء المختمة فى كلمتى (شمس ، شهابى) لوحة ٢١ . والتي تحمل تاريخ (٨٧١ هـ / ١٤٦٦ م) .

- Lentz : op. cit., cat , No, 151 .

(٤٠) لمزيد من التفاصيل عن هذا الخط انظر ص ٣١ : ٣٤ .

(٤١) اللوحات : (٣ ، ٥ ، ٦ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٥ ، ١٦ ، ٢٠ ، ٢٣ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٣١) .

(٤٢) اللوحات : (٢ ، ٧ ، ١٧ ، ٢٢) .

(٤٣) اللوحات : (٤ ، ٢١) .

(٤٤) اللوحات : (٣ ، ٥ ، ٦ ، ٨ ، ٩ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٨ ، ٢٣ ، ٢٥ ، ٣٢) .

متنوعة ، وذلك إما بتنفيذها بشكل مشطوف ومائل قليلا جهة اليسار ، كما هو الحال فى الحروف التالية :-

الألف المتوسطة فى كلمات كورگان^(٤٥) ، الخاقان^(٤٦) .

الألف المختمة فى كلمة لمولانا^(٤٧) .

قفا الدال المختمة فى كلمات خلد^(٤٨) ، خلد^(٤٩) .

اللام المتوسطة فى كلمات ملكه^(٥٠) ، الأعدل^(٥١) ، السلطان^(٥٢) ، على^(٥٣) .

قفا الياء المبتدئة فى كلمات يا ديان ، يا منان ، يارحمان^(٥٤) .

وقد نفذت تلك النهايات جنبا إلى جنب مع نهايات الحروف المشطوفة والمنتھية بشكل شرطة أو شوكة صغيرة تميل جهة اليمين ، وتعد تلك النهايات هى الأكثر شيوعاً واستعمالاً على أسطح التحف المعدنية التيمورية ، وظهر ذلك النمط فى الحروف التالية :-

الألف المبتدئة فى كلمات أمير^(٥٥) ، النصر ، الدائم ، الحلم ، السلامة^(٥٦) ،

العز^(٥٧) الأعظم ، الخاقان ، أيد^(٥٨) ، ابن^(٥٩) .

(٤٥) لوحة ٥ .

(٤٦) لوحة ١٥ .

(٤٧) لوحة ٣ .

(٤٨) لوحة ٥ .

(٤٩) لوحة ١٦ .

(٥٠) لوحة ٥ .

(٥١) لوحة ١٥ .

(٥٢) لوحة ١٦ .

(٥٣) لوحة ٢٣ .

(٥٤) لوحة ٦ .

(٥٥) لوحة ٥ .

(٥٦) لوحة ٩ .

(٥٧) لوحة ١٣ .

(٥٨) لوحة ١٥ .

(٥٩) لوحة ١٨ .

الألف المتوسطة فى كلمة الخاقان^(٦٠) .

طالع حرف الطاء المتوسطة فى كلمة السلطان^(٦١) .

اللام المتوسطة فى كلمات العمر^(٦٢) ، النصر ، العز ، الدائم ، الحلم ،
السلامة^(٦٣) ، العز^(٦٤) ، الخاقان ، خلد^(٦٥) ، المصطفى ، المرتضى ، البتول ،
السبطين^(٦٦) .

قفا النون المنتهية فى كلمة السلطان^(٦٧) .

اللام ألف المتوسطة فى كلمة الأعظم^(٦٨) .

هذا وقد ينهى النقاش هامة الحرف بدون إضافة أى زيادات ، حيث نفذ بعض
الهوامات بشكل مستطيل ، ولكن على الرغم من أن تلك النهايات كانت قليلة جدا
إلا أن النقاش حاول إضفاء الطابع الزخرفى عليها ، ويتضح ذلك من خلال أصابع
حروف الألف المتوسطة ، والتي تلاقت هاماتها لتشكّل رأس مثلث متساوى الساقين
(شكل ٥٨) مثال ذلك :

حروف الألف المتوسطة فى كلمات يا سبحان ، يا برهان ، يا حنان ، يا منان ،
يا ديان ، يا رحمان^(٦٩) .

(٦٠) لوحة ١٥ .

(٦١) اللوحات : (١٥ ، ٢٥ ، ٣٢) .

(٦٢) لوحة ٨ .

(٦٣) لوحة ٩ .

(٦٤) لوحة ١٣ .

(٦٥) لوحة ١٥ .

(٦٦) لوحة ٢٣ .

(٦٧) اللوحات : (١٥ ، ٢٥) .

(٦٨) لوحة ١٥ .

(٦٩) لوحة ٦ .

وردت هذ العبارة بنفس الأسلوب المنفذة به على الصفيحة المعدنية على حنية محراب من الخزف
ذى البريق المعدنى . من إيران ، مؤرخة بالقرن (١٠هـ / ١٦م) . (شكل ٥٧) .

ونلاحظ من خلال شكل الحروف على هذه التحفة أن النقاش قد اخضع حروف الكلمات للبناء التشكيلي ، حيث جمعت تلك التحفة إلى جانب جمال الشكل ، جمال التشكيل الزخرفي .

وبالإضافة إلى تنفيذ خط الثلث من خلال المساحات المتسعة على أسطح التحف المعدنية التيمورية ، فقد نفذ أيضاً كعنصر كتابي مفرد من خلال مساحات ضيقة ، وإن كانت نماذجه قليلة جداً إن لم تكن نادرة^(٧٠) . وإن كثر استخدامه من خلال نفس المساحات ولكن مع خطوط أخرى كالكوفي والفارسي^(٧١) .

فالمساحات الضيقة فرضت على النقاش تنفيذ حروفه من خلال حروز رفيعة ، كما لم تكن لديه الحرية الكاملة لإطلاق أدواته في إطالة قامات الحروف ، ولكن على الرغم من ذلك فإن الفنان قام بإنهاء هامات تلك الحروف بشطف مائل قليلاً جهة اليسار مع إضافة شرطة صغيرة جهة اليمين ، وينطبق ذلك على حروف خط الثلث سواء أكن مفرداً أو مدمجاً مع خطوط أخرى ، وذلك كما هو الحال في الحروف التالية :-

الألف المبتدئة في كلمات الجد ، المجد ، الإقبال ، العز ، النصر ، النعمة^(٧٢) ، الشمس ، القمر ، السعادة ، السلامة ، العمر^(٧٣) ، العالم ، أحمد ، اليسوى ، لفظ الجلالة ، العزيز ، العشرين الفقير ، إلى ، الغنى ، أستاذ^(٧٤) ، الكواكب ، المرور^(٧٥) ، العلى ، العظيم ، العجايبى ، النوايبى ، لفظ الجلالة ، اللهم ، المصطفى ، إمام ، المرتضى ، الباقر^(٧٦) .

الألف المتوسطة في كلمات دام ، الكواكب^(٧٧) .

(٧٠) اللوحات : (٢٦ ، ٢٧ ، ٣١) .

(٧١) اللوحات : (٢ ، ٤ ، ٧ ، ٢٠ ، ٢١) .

(٧٢) لوحة ٢ .

(٧٣) لوحة ٤ .

(٧٤) لوحة ٧ .

(٧٥) لوحة ٢٠ .

(٧٦) لوحة ٢١ .

(٧٧) لوحة ٢٠ .

طالع حرف الطاء المبتدئة فى كلمات طول ، طلعت^(٧٨) .

طالع حرف الظاء المبتدئة فى كلمة ظلاله^(٧٩) .

اللام المبتدئة فى كلمة لصاحبه^(٨٠) .

اللام المتوسطة فى كلمات الجد ، المجد^(٨١) ، الإقبال ، العز^(٨٢) ، السعادة ،
السلامة ، العمر ، إلى ، القيامة ، الظفر ، القمر^(٨٣) ، المشايخ ، العالم ، اليسوى ،
العزیز ، العشرين ، الفقير ، الغنى^(٨٤) ، المرور^(٨٥) ، العلى ، العظيم ، العجايبى ،
النوايبى ، لفظ الجلالة ، اللهم ، المصطفى ، إمام ، المرتضى ، الباقر^(٨٦) .

اللام المختمة فى كلمة طول^(٨٧) .

ومما يلفت النظر أن النقاش قد أطل أصابع الحروف القائمة كالألفات واللامات
على أسطح بعض التحف^(٨٨) وذلك بأن جعلها فى مستوى أفقى واحد ، حيث
أطل اللامات بطول البحور المستطيلة المنفذة فيها ، فى حين نفذ الألفات من
منتصف البحر الكتابى ، وأطالها لتساوى مع اللامات .

هذا فيما يتعلق بنهايات خط الثلث الذى استخدم كعنصر كتابى مدمج مع
خطوط أخرى ، أما فيما يتعلق بنهايات خط الثلث الذى استخدم كعنصر كتابى
مفرد من خلال أشرطة ضيقة فقد استخدم النقاش النهايات نفسها التى سبق
استعمالها من قبل ؛ حيث أنهى هامات الحروف بشكل مشطوف ومائل قليلاً جهة

(٧٨) لوحة ٤ .

(٧٩) لوحة ٤ .

(٨٠) لوحة ٤ .

(٨١) لوحة ٢ .

(٨٢) اللوحات : (٢ ، ٤) .

(٨٣) لوحة ٤ .

(٨٤) لوحة ٧ .

(٨٥) لوحة ٢٠ .

(٨٦) لوحة ٢١ .

(٨٧) لوحة ٤ .

(٨٨) اللوحات : (٢ ، ٧) .

اليسار مع إضافة شرطة أو شوكة صغيرة جهة اليمين ، وذلك كما هو الحال فى الحروف التالية :-

الألف المبتدئة فى كلمات : لفظ الجلالة ، الرحمن ، الرحيم ، إله ، الحى ، القيوم ، السموات ، الأرض ، الذى ، إلا^(٨٩) .

قفا الباء المبتدئة فى كلمة بسم^(٩٠) .

اللام المتوسطة فى لفظ الجلالة ، والتي يتضح من خلالها أنها تأخذ تمامًا شكل قفا الباء المبتدئة فى كلمة (بسم) التى يعلوها لفظ الجلالة ، ويرجع ذلك لضيق الأشرطة الكتابية التى فرضت على النقاش تنفيذ كتاباتها بهذا الشكل .

كما يتضح نفس الشكل الزخرفى فى لامات كلمات : الرحمن ، الرحيم ، إله ، القيوم ، السموات ، الأرض ، الذى^(٩١) .

من جهة أخرى ، قد ينهى النقاش هامات بعض حروفه المحصورة داخل الأشرطة الضيقة بشكل مشطوف ومائل قليلاً جهة اليسار ، بدون إضافة أى زيادات ، مثال ذلك :

الألف المبتدئة فى كلمات العادل ، الكامل ، العاضد ، السلطان^(٩٢) .

الألف المتوسطة فى كلمات العادل ، الكامل ، العاضد ، السلطان^(٩٣) .

قفا الدال المختتم فى كلمة العاضد^(٩٤) ، والتي أطالها النقاش وجعلها مساوية للألفات واللامات فى كلمات النقش الكتابى .

اللام المختتم فى كلمة الكامل^(٩٥) .

(٨٩) لوحة ٢٦ .

(٩٠) لوحة ٢٦ .

(٩١) لوحة ٢٦ .

(٩٢) لوحة ٣١ .

(٩٣) لوحة ٣١ .

(٩٤) لوحة ٣١ .

(٩٥) لوحة ٣١ .

وفضلاً عن هذا وذاك فإن النقاش التيمورى لم يكتف بتزيين هامات الحروف القائمة فقط ، بل تلاعب بأشكال بعض الحروف ، مما جعلها تبدو وكأنها بعيدة عن شكلها الطبيعى ، مثال ذلك :

الكاف المتوسطة فى كلمة ، ويكفر^(٩٦) .

ويلاحظ فى هذه الكلمة أن النقاش استمد هامة الحرف واستلقى بها قليلاً ونفذ نهايتها على شكل الهمزة المفردة أو الكاف المنفذة فى مستوى التسطيع كما فى الكاف الثانية فى كلمة الكواكب^(٩٧) .

ومن ثم فإن شكل الكاف هنا تمثل مرحلة من مراحل التطور التى مرت بها ، فقد نفذت فى بداية الفترة التيمورية بالشكل المتعارف عليه حيث عقف النقاش نهاية الحرف جهة اليمين وذلك كما هو الحال فى الكاف المبتدئة والمتوسطة فى كلمة كوركان^(٩٨) .

النون المختتمة فى كلمات : يا حنان ، يا منان ، يا ديان^(٩٩) ، يا برهان ، يا سلطان ، يا رضوان^(١٠٠) .

حيث نفذ الفنان حرف النون على شكل حرفى الراء والزأى المختتمتين ويتضح مدى التشابه بين حرف النون وحرفى الراء والزأى من خلال الكلمات التالية :

الراء المتوسطة فى كلمة كوركان^(١٠١) .

الراء المختتمة فى كلمة تيمور^(١٠٢) .

الزأى المختتمة فى كلمة عز^(١٠٣) .

(٩٦) لوحة ٢٧ .

(٩٧) لوحة ٢٠ .

(٩٨) لوحة ٥ .

(٩٩) لوحة ٢٦ .

(١٠٠) لوحة ٢٧ .

(١٠١) لوحة ٥ .

(١٠٢) لوحة ٥ .

(١٠٣) لوحة ٣ .

ويعد شكل النون المنفصلة على هذه الصورة آخر مراحل التطور التي مرت بها في هذه الفترة ، ففي البداية نفذ النقاش النون بصورة طبيعية يتضح فيها الانخساف مع التحريف في نهاية الحرف ؛ كما أنهى قفا النون على هيئة شرطة أو شوكة صغيرة جهة اليمين^(١٠٤).

نفذ النقاش حرف الباء المختمة سواء أكانت منفصلة أو متصلة في خط الثلث بصورة قريبة من مثيلتها المنفذة بالخط الفارسي والمعروفة بالباء الراجعة ، فقد استلقى النقاش بنهاية الحرف إلى الخلف جهة اليمين ، وذلك كما هو الحال في الكلمات التالية :

اليسوى^(١٠٥) ، الفنى^(١٠٦) ، فى ، المصطفى^(١٠٧) ، على ، الحى ، الذى^(١٠٨) ، بشىء ، العلى^(١٠٩).

ومن أنواع الخطوط الأخرى التي استخدمت في تلك الفترة ؛ واستمر استخدامها بعد ذلك الخط الفارسي ؛ الذى شغل المساحات نفسها التي شغلها خط الثلث على التحف المعدنية التيمورية ، وقد استخدم على تحف تلك الفترة إما بشكل مفرد^(١١٠) أو مدمج مع خطوط أخرى^(١١١) ، وقد نفذ هذا الخط داخل أشرطة ذات مساحات متسعة^(١١٢) أو ضيقة^(١١٣) ، دون أن يكون هناك ارتباط بوجود الخط الفارسي مفرداً أو مدمجاً مع الخطوط الأخرى .

عموماً فإن حروف الخط الفارسي سواء المنفذة في مساحات متسعة أو ضيقة تتميز بالوضوح كما أنه يسهل التعرف عليها والتمييز بينها ، وذلك بعكس ما كان

(١٠٤) اللوحات : (١٦ ، ١٥ ، ٥) .

(١٠٥) لوحة ٧ .

(١٠٦) اللوحات : (٢٦ ، ٢٠) .

(١٠٧) لوحة ٢٣ .

(١٠٨) لوحة ٢٦ .

(١٠٩) لوحة ٢٧ .

(١١٠) اللوحات : (٢٢ ب ، ٢٤ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٣) .

(١١١) اللوحات : (٢ ، ٤ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١) .

(١١٢) اللوحات : (٢١ ، ٢٤ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠) .

(١١٣) اللوحات : (٢ ، ٤ ، ٧ ، ١٩ ، ٢٢ ب ، ٣٣) .

عليه الخط نفسه على التحف التطبيقية الأخرى قبل العصر التيمورى ، فعلى سبيل المثال نفذ الخط الفارسى على التحف الخزفية السلجوقية بحيث تتصل نهايات الحروف ببدايات الحروف التى تليها ؛ مما جعل تلك الحروف بعيدة عن شكلها الأصيل ، ومن ثم أصبح هناك نوع من الصعوبة فى قراءة كلمات تلك النصوص^(١١٤).

وعلى الرغم من تنفيذ الخط الفارسى على بعض التحف المعدنية التيمورية بصورة تكاد تتصل نهايات الحروف ببداياتها إلا أنها كانت أكثر وضوحاً وتميزاً عما كانت عليه من قبل (الأشكال ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢).

ويرجع ذلك بلا شك إلى أن هذا الخط وصل فى هذه الفترة إلى درجة كبيرة من النضج والتطور الذى وصل إلى قمته فى نهاية هذه الفترة والفترة الصفوية .

بالإضافة إلى أن التحف المعدنية تعد أكثر أهمية ، وذات قيمة عن غيرها من التحف التطبيقية الأخرى ، مما دفع بالفنان إلى تنفيذ كتاباته بصورة واضحة ، لتتكامل العناصر المختلفة للتحفة من صناعة جيدة وعناصر زخرفية متنوعة ، ليرضى ذوق راعى الفن الذى صنعت له تلك التحف ذات القيمة الفنية العالية .

وعلى أية حال سواء أكانت الكتابات الفارسية منفذة داخل أشرطة متسعة أو ضيقة فإن هامات الحروف كانت تتجه نحو حافة التحفة ، ويرجع اتساع أو ضيق الأشرطة الكتابية وفقاً للمساحة المتاحة أمام النقاش لتنفيذ كتاباته ، والتى غالباً ما تنفذ بعد انتهاء الصانع من زخرفة تحفته .

فبالنسبة للخط الفارسى المنفذ داخل الأشرطة المتسعة فكان أوضح من مثيله المنفذ داخل الأشرطة الضيقة ، حيث أطال الفنان قامات الحروف وأنهاها بأشكال زخرفية تشبه إلى حد كبير مثيلتها المنفذة على خط الثلث ، مما أوجد نوعاً من الصعوبة فى التمييز بين كلا الخطين على سطح التحف المعدنية التيمورية لغير الملم بالخط الفارسى ، فقد أنهى الفنان هامات بعض الحروف بشكل مشطوف ومائل قليلاً جهة اليسار ، وذلك كما هو الحال فى الحروف التالية :-

الألف المتوسطة فى كلمة مبادا (شكل ٤٦) ، تابود^(١١٥).

(١١٤) شبل إبراهيم : المرجع السابق ، ص ٤٤ .

(١١٥) لوحة ٢٩ .

قفا الدال المختمة في كلمة كَزَنَد (١١٦) (شكل ٤٦) .

النون المتوسطة في كلمة بدانت (١١٧) .

هذا وقد يضيف الفنان إلى هامة الحرف شرطة أو شوكة صغيرة جهة اليمين مع الشطف المائل جهة اليسار ، مثال ذلك : -

الألف المبتدئة في كلمة آبيست (شكل ٣٠) .

الألف المتوسطة في كلمات بدانت (شكل ٤٦) ، بادا (١١٨) .

الألف المختمة في كلمات ، مبادا (١١٩) (شكل ٤٦) ، بادا (١٢٠) .

قفا الباء المبتدئة في كلمات بدانت (شكل ٤٦) ، بلند (١٢١) .

الدال المتوسطة في كلمة مبادا (شكل ٤٦) .

أصابع السين المبتدئة في كلمة سبهر (١٢٢) .

من جهة أخرى فقد نفذ النقاش حرف « الكاف » المتصلة في بعض الكلمات الفارسية بالأسلوب نفسه الذي نفذت به في خط الثلث (١٢٣) ، حيث استمد النقاش هامة الحرف واستلقى بها قليلا جهة اليسار ، ونفذ نهايتها على شكل الهمزة المنفصلة ، أو الكاف المنفذة على مستوى التسطيع كما هو الحال في الكلمات التالية (كَر (١٢٤) ، كَزَنَد (شكل ٤٦)) أما فيما يتعلق بالشرطة الضيقة ، فقد نفذت حروف الخط الفارسي بصورة متداخلة ، كما نفذت كلمات النقش الكتابي

(١١٦) لوحة ٢٤ .

(١١٧) لوحة ٢٤ .

(١١٨) Komaroff : The Golden Disk of Heaven Metalwork , PL. 20 .

(١١٩) لوحة ٢٨ .

Ibid., pl. 20 . (١٢٠)

Ibid., pl. 20 . (١٢١)

Ibid., pl. 20 . (١٢٢)

(١٢٣) لوحة ٢٤ .

(١٢٤) لوحة ٣٠ .

فى مستويين يعلو أحدهما الآخر ، مما جعل هناك نوعاً من التداخل بين كلمات
النقش الكتابى^(١٢٥) ، وعلى الرغم من هذا التداخل إلا أن النص الكتابى يتميز
بالوضوح ويمكن قراءة كلماته .

وقد زينت هامات الحروف بالأشكال نفسها التى انتهت بها هامات الحروف
المنفذة داخل الأشرطة المتسعة ، فأحياناً ما تنتهى هامات الحروف بشطف مائل قليلاً
كما هو الحال فى الحروف التالية :

الألف المتوسطة فى كلمات مادل^(١٢٦) ، بكام ، باد ، جهان ، نكهدار ،
جهانت^(١٢٧) ، ميان^(١٢٨) . فى حين تنتهى بعض هامات الحروف الأخرى بشكل
شرطة صغيرة تتجه إلى اليمين ، ويعد هذا الشكل الأكثر شيوعاً فى قامات الحروف
المنفذة ضمن الأشرطة الضيقة ، مثال ذلك : الألف المبتدئة فى كلمات از^(١٢٩) ،
اهل ، اسمان^(١٣٠) .

الألف المتوسطة فى كلمة دارى ، دوات^(١٣١) ، جواز ، كوار^(١٣٢) ، صاحب ،
باد^(١٣٣) .

طالع حرف الطاء المتوسطة فى كلمة قطب^(١٣٤) .

الكاف المبتدئة فى كلمة كار^(١٣٥) نفذت بنفس الأسلوب الذى نفذت به فى

(١٢٥) ورد مثل هذا الأسلوب على بعض تصاوير المخطوطات التيمورية من ذلك ما ورد على تصويره
من مخطوط « حيرة الأبرار » المحفوظ بالمكتبة البودالية باكسفورد ، تحت رقم ٢٨٧ . انظر :

Komaroff : op. cit., P. 80 .

(١٢٦) لوحة ١٩ .

(١٢٧) لوحة ٢٢ ب .

(١٢٨) لوحة ٢٠ .

(١٢٩) لوحة ٤ .

(١٣٠) لوحة ٢٠ .

(١٣١) لوحة ٤ .

(١٣٢) لوحة ١٩ .

(١٣٣) لوحة ٢٠ .

(١٣٤) لوحة ٢٠ .

(١٣٥) لوحة ١٩ .

خط الثلث ، حيث نفذت بشكل الهمزة ، أو الكاف التى فى مستوى التسطیح .
اللام المنتهية فى كلمة دل^(١٣٦) .

من جهة أخرى فقد نفذت بعض النقوش الكتابية فى مستويين داخل عدد من
الأشرطة المتسعة ، وذلك بالأسلوب نفسه الذى نفذت به داخل الأشرطة الضيقة ،
كما أنهى النقاش هامات الحروف نفسها بالنهايات الزخرفية التى انتهت بها
الحروف فى الأشرطة الضيقة وخاصة الشرطة أو الشوكة التى تتجه إلى اليمين
(الأشكال ٤٧ ، ٤٨) وبالإضافة إلى هذا وذاك ، فقد نفذ الخط الفارسى على
بعض التحف المعدنية فى نهاية هذه الفترة ، وكان الخط مكتوب بالقلم على صفحة
من كتاب بأسلوب بسيط دون إطالة لقامات الحروف ، أو إضافة أية أشكال زخرفية
لنهاياتها^(١٣٧) ؛ ويعد هذا النمط فى الكتابة جديداً على التحف المعدنية التيمورية لم
يسبق استخدامه من قبل .

أما بالنسبة للمناطق التى تشغلها الكتابات على تحف تلك الفترة ، فقد نفذت
فى معظمها على ظاهر تلك التحف^(١٣٨) ، وذلك على الرغم من تنوع أشكال
التحف المعدنية التيمورية ما بين الصدريات ، والمقالم ، والمراجل ، والقدر ،
والأباريق ، والشماعد ، والخوذ ، والرماح ، والخناجر .

ومن ثم فإن تنفيذ معظم النقوش الكتابية على ظاهر تلك التحف يعد مناسباً
تماماً لأشكال تلك التحف ، فى حين أن تنفيذ الكتابات على السطح الداخلى يكاد
يقتصر على القليل من التحف التى يتناسب شكلها مع شكل الكتابات المنفذة على
السطح الداخلى كالصوانى^(١٣٩) والصحون^(١٤٠) . وأحياناً يجمع النقاش بين ظاهر
البدن والقاع فى التحفة الواحدة^(١٤١) . عموماً فقد اختلفت المناطق التى تشغلها
الكتابات باختلاف أشكال التحف المنفذة عليها ، والتى تنوعت ما بين السلاطين ،

(١٣٦) لوحة ١٩ .

(١٣٧) لوحة ٣٣ .

(١٣٨) اللوحات : (٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٩ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ،
- ب ، ٢٣ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣) .

(١٣٩) لوحة ٢ .

(١٤٠) لوحة ٢٤ .

(١٤١) اللوحات : (١٠ ، ١٧ ، ١٨) .

والمراجل ، والقدر ، والأباريق ، والصواني ، والصحون ، والشماعد ، والمقالم ،
والخوذ ، والرماح .

وعلى الرغم من هذا التنوع إلا أن معظم الكتابات نفذت على ظاهر تلك
التحف ، ويرجع ذلك بلا شك لطبيعة أشكال التحف التي فرضت على النقاش تنفيذ
كتابات على ظاهرها . وقد تميزت الكتابات المنفذة على ظاهر التحف بالتنوع ،
فمنها ما نفذ على ظاهر البدن^(١٤٢) ، حيث تشغل الكتابات مساحات متسعة تتخللها
مناظر تصويرية أو زخارف نباتية وهندسية ، وقد نفذت الكتابات في وضع أفقي فيما
عدا تحفة نفذت كتاباتها في وضع رأسي لتتواءم مع العناصر الزخرفية الأخرى على
ظاهر التحفة^(١٤٣) .

هذا وقد يجمع النقاش بين ظاهر البدن وحافة ظاهر البدن^(١٤٤) ، بحيث تشكل
الكتابات مع بقية العناصر الزخرفية الأخرى وحدة فنية واحدة^(١٤٥) .

ونادراً ما ينفذ النقاش كتاباته في المنطقة المحصورة بين ظاهر البدن وحافة ظاهر
البدن ، وذلك من خلال ثلاثة أسطر أفقية مختلف الاتساع^(١٤٦) ؛ وقد ينفذ النقاش
كتابات على الحافة فقط ، سواء حافة البدن^(١٤٧) أو حافة غطاء التحفة وخاصة في
المقالم^(١٤٨) .

وفي بعض الأحيان تشغل الكتابات عدة مناطق على ظاهر التحفة من خلال
عدة مستويات ، وينطبق ذلك على بعض الشماعد ، حيث تشغل الكتابات قاعدة
الشمعدان بالإضافة إلى البدن ، وبيت الشمعة (الشماعة)^(١٤٩) ؛ في حين نفذت
على بعض الشماعد الأخرى على القاعدة فقط^(١٥٠) ، ويرجع ذلك لطبيعة شكل

(١٤٢) اللوحات : (٣ ، ٥ ، ٨ ، ٩ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣) .

(١٤٣) لوحة ٣١ .

(١٤٤) اللوحات : (١٩ ، ٢٠ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧) .

(١٤٥) مثال ذلك اللوحات : (١٩ ، ٢٠ ، ٢٥) .

(١٤٦) لوحة ٧ .

(١٤٧) اللوحات : (٥ ، ٢٣) .

(١٤٨) لوحة ٤ .

(١٤٩) اللوحات : (١٤ ، ١٥ ، ١٦) .

(١٥٠) اللوحات : (٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠) .

التحفة ، التى تتكون من قاعدة إسطوانية تعلوها رقبة قصيرة تنتهى من أعلاها بفوهة على هيئة رأسى تنين متقابلتين .

هذا فيما يتعلق بالمناطق التى تشغلها الكتابات على ظاهر التحف ، أما عن المناطق التى تشغلها الكتابات على السطح الداخلى للتحف المعدنية التيمورية فكانت قليلة جداً ، ويكاد يقتصر استخدامها على الصوانى والصحون دون غيرها من التحف المعدنية الأخرى ، حيث إن تنفيذ الكتابات على السطح الداخلى لتلك التحف يكون مناسباً لشكلها ، وقد نفذت تلك الكتابات على السطح الداخلى من خلال عدة مناطق ، فبعضها نفذ على الحافة^(١٥١) ، وبعضها الآخر نفذ فى المنطقة المحصورة بين الحافة والمركز^(١٥٢) من خلال أشرطة قليلة الاتساع .

من جهة أخرى فقد جمع النقاش بين السطح الداخلى وظاهر التحفة ، ويتضح ذلك من خلال القدور والأباريق ، حيث نفذت الكتابات ذات المضامين المختلفة على ظاهر التحفة ، بينما نفذ النقاش توقيعه على حافة السطح الداخلى للقاعدة^(١٥٣) .

(١٥١) اللوحات (٦ ، ٢٤) .

(١٥٢) لوحة ٢ .

(١٥٣) اللوحات : (١٧ ، ١٨) .

الفصل الثانى

فى فترة الدولة الصفوية (١١٤٨.٩٠٧هـ / ١٧٤٦.١٥٠١م)

ظلت صناعة التحف المعدنية مزدهرة في عصر الدولة الصفوية^(١٥٤)؛ وقد وصلنا الكثير من هذه التحف ذات الأشكال المختلفة^(١٥٥)، والتي تميزت بأناقته وإتقان زخارفها^(١٥٦)، فصنعت من أرقى المعادن وأنفسها، وأتقن الصناع في زخرفتها بكل الأساليب الزخرفية الموروثة والتي ابتكرت في هذا العصر للوصول إلى أرقى ما وصل إليه الفن التطبيقي والصناعي^(١٥٧).

هذا وقد تنوعت زخارف تلك التحف ما بين الزخارف العربية المورقة^(١٥٨)، والرسوم الآدمية والحيوانية التي تتشابه مع ما يزين السجاجيد وصور المخطوطات، وصارت أسطح التحف مغطاة برسوم متصلة كأنها الوشى أو التطريز^(١٥٩)، بالإضافة إلى النقوش الكتابية التي نفذت داخل أشرطة أو بحور مستطيلة الشكل متفاوتة المساحة، والتي تعد استمراراً للإسلوب نفسه الذي كانت عليه التحف المعدنية التيمورية^(١٦٠)؛ ونادراً ما نجد تحفة معدنية صفوية لا تتضمن نقوشاً كتابية منفذة عليها.

أما عن التحف المعدنية ذات الكتابات والتي ترجع لتلك الفترة فإنها تنحصر في عدد كبير من الشماعد^(١٦١)، والسيوف^(١٦٢)، فضلاً عن عدد من السلاطين^(١٦٣)، والكشاكيل^(١٦٤) والصدريات^(١٦٥) والصفائح المعدنية^(١٦٦)، والدوى^(١٦٧).

(١٥٤) زكى حسن : المرجع السابق ، ص ٢٨٣ .

(١٥٥) Melikian - Chirvani : Islamic Metal work. P. 260 .

(١٥٦) باريت (دوجلاس) : الفن الإسلامى ببلاد فارس ، ص ٣٧ .

(١٥٧) سعاد محمد حسن : ثلاث آلات حرب دفاعية بالمتحف القبطى ، المؤرخ المصرى ، العدد السابع ، يوليو ١٩٩١ م ، ص ٣٢٨ .

(١٥٨) Kjeld von folsach Islamic Art, The David collection, copenhagen 1990, P. 185 .

(١٥٩) زكى حسن : المرجع السابق ، ص ٢٥٠ - ٢٥١ .

(١٦٠) Kjeld von folsach Op. Cit., P. 185 .

(١٦١) اللوحات : (٣٦ ، ٣٧ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢) .

(١٦٢) اللوحات : (٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩١) .

(١٦٣) اللوحات : (٣٥ ، ٤٠ ، ٤٩ ، ٩٦ ، ٩٧) .

(١٦٤) اللوحات : (٥٠ ، ٥١ ، ٥٣ ، ٥٨ ، ٥٩) .

(١٦٥) اللوحات : (٦٠ ، ٦١ ، ٦٢) .

(١٦٦) اللوحات : (٤٤ ، ٤٨ ، ٥٦ ، ٥٧) .

(١٦٧) لوحة : ٣٤ .

القدور^(١٦٨)، والفازات^(١٦٩)، إلى جانب الآلات الحربية كالخناجر^(١٧٠)
الدروع^(١٧١) والبنادق^(١٧٢)، وأوقية الذراع^(١٧٣) وطبر^(١٧٤).

وقد استخدم النقاش على تلك التحف نوعين من الخط هما الثلث^(١٧٥)،
والفارسي^(١٧٦) وأحياناً يجمع بينهما على التحفة الواحدة^(١٧٧).

فبالنسبة لخط الثلث، فقد استخدم كعنصر كتابي مفرد على العديد من
التحف المعدنية الصفوية كما استخدم كعنصر كتابي مدمج على بعض التحف
الأخرى. أما فيما يتعلق باستخدامه كعنصر كتابي مفرد فكان على النحو التالي :-

نفذت نهايات خط الثلث، بنفس الأسلوب، الذي نفذت به نهايات هذا الخط
في الفترة التيمورية، فقد نفذت هامات بعض الحروف بشكل مدبب، وذلك كما
هو الحال في الحروف التالية :-

الألف المبتدئة في كلمات : المرتضى^(١٧٨)، المهدي، الزمان، المصطفى^(١٧٩)،
الحاجات^(١٨٠).

(١٦٨) لوحة ٣٨.

(١٦٩) اللوحات : (٩٤ ، ٩٣).

(١٧٠) اللوحات : (٤٢ ، ٤١).

(١٧١) لوحة ٤٧.

(١٧٢) اللوحات : (٧٨ ، ٧٧).

(١٧٣) اللوحات : (٤٦ ، ٤٥ أ - ب).

(١٧٤) لوحة : ٩٢.

(١٧٥) اللوحات : (٣٥ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٦ ، ٥٧ ،

٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٧١ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٨٦ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٢ ،

٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥).

(١٧٦) اللوحات : (٣٧ ، ٣٨ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٩ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٣ ،

٦٤ ، ٦٦ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧٢ ، ٨٤ ، ٩٦).

(١٧٧) اللوحات : (٣٤ ، ٣٦ ، ٤٧ ، ٦٥ ، ٩١).

(١٧٨) اللوحات : (٣٥ ، ٤٠).

(١٧٩) لوحة ٤٠.

(١٨٠) لوحة ٤٥.

الألف المتوسطة فى كلمات : ما شاء^(١٨١) ، زمان^(١٨٢) ، حاجى^(١٨٣) .
 قفا الدال المختمة فى كلمات : أشد^(١٨٤) ، محمد^(١٨٥) .
 اللام المتوسطة فى كلمات : اللهم^(١٨٦) ، البتول^(١٨٧) ، المهدي ، على ،
 المصطفى ، المرتضى^(١٨٨) .
 اللام المختمة فى كلمة صل^(١٨٩) .
 قام النقاش بتحريف أصابع الحروف القائمة فى الألفات واللامات ، وطالع
 حرف الطاء المتوسطة فى كلمة المصطفى^(١٩٠) .
 بالإضافة إلى ذلك قد يقوم النقاش بتنفيذ بعض الحروف بشكل مشطوف ومائل
 قليلا جهة اليسار مع إضافة زيادة أو شرطة صغيرة جهة اليمين ، وذلك كما هو
 الحال فى الحروف التالية : -

الألف المبتدئة فى كلمات : لفظ الجلالة^(١٩١) ، الأرض ، السموات^(١٩٢) ،
 الدار ، الأبواب ، الدرجات ، إلا ، إن ، أولياء^(١٩٣) ، اللهم ، المصطفى ، المرتضى ،
 المجتبى ، الشهيد ، العابدين^(١٩٤) ، أما ، السفينة ، البحر ، أعينها ، العظيم ، الكريم ،
 أستاذ^(١٩٥) ، أبو ، العقد ، الدين ، أعوذ ، الشيطان ، الرحيم^(١٩٦) ، الملك ، البرايا ،

-
- (١٨١) لوحة ٤٥ .
 (١٨٢) لوحة ٦٨ .
 (١٨٣) لوحة ٧١ .
 (١٨٤) لوحة ٣٩ .
 (١٨٥) لوحة ٦٨ .
 (١٨٦) اللوحات : (٤٠ ، ٣٥) .
 (١٨٧) لوحة ٤٠ .
 (١٨٨) لوحة ٤٠ .
 (١٨٩) لوحة ٤٠ .
 (١٩٠) لوحة ٤٠ .
 (١٩١) اللوحات : (٩٢ ، ٧٥ ، ٧٤ ، ٣٩) .
 (١٩٢) لوحة ٣٩ .
 (١٩٣) لوحة ٤٤ .
 (١٩٤) لوحة ٥٠ .
 (١٩٥) لوحة ٥٢ .
 (١٩٦) لوحة ٧٤ .

المجائب ، النوايب ، الرحمن ، إذا ، الفتح ، الناس ، أفواجاً^(١٩٧) ، العدو^(١٩٨) .
الألف المتوسطة فى كلمات السموات^(١٩٩) ، الدار ، الأبواب^(٢٠٠) ،
الحاجات^(٢٠١) .

قفا الباء المبتدئة فى كلمات بشر ، بسم^(٢٠٢) .
قفا الباء المتوسطة فى كلمة الأبواب^(٢٠٣) .
قفا الدال المختتمه فى كلمة جنود^(٢٠٤) .
قفا الذال المبتدئة فى كلمة ذو^(٢٠٥) .
قفا الراء المختتمه فى كلمة الفقار^(٢٠٦) ، والتى تشبه حرف الذال المبتدئة فى
كلمة ذو السابقة .

قفا الشين المبتدئة فى كلمة شمساً^(٢٠٧) .
طالع حرف الطاء المتوسطة فى كلمة فاطمة^(٢٠٨) .
طالع حرف الظاء المتوسطة فى كلمة العظيم^(٢٠٩) .
طالع حرف الكاف المبتدئة فى كلمة كان^(٢١٠) .

-
- (١٩٧) لوحة ٩٥ .
(١٩٨) لوحة ٩٢ .
(١٩٩) لوحة ٣٩ .
(٢٠٠) لوحة ٤٤ .
(٢٠١) لوحة ٤٥ .
(٢٠٢) لوحة ٩٢ .
(٢٠٣) لوحة ٤٤ .
(٢٠٤) لوحة ٣٩ .
(٢٠٥) لوحة ٤٧ .
(٢٠٦) لوحة ٤٧ .
(٢٠٧) لوحة ٤٨ .
(٢٠٨) لوحة ٣٥ .
(٢٠٩) لوحة ٩٢ .
(٢١٠) اللوحات : (٣٩ ، ٥٠) .

اللام المتوسطة فى كلمات اللهم^(٢١١)، البستول، المرتضى^(٢١٢)،
السموات^(٢١٣)، الدار، الدرجات، أولياء^(٢١٤)، لفظ الجلالة^(٢١٥)، الحاجات^(٢١٦)،
على^(٢١٧)، المصطفى، المجتبى، الشهيد، العابدين^(٢١٨).

اللام المختمة فى كلمة لا حول^(٢١٩).

قفا النون المتوسطة فى كلمة ولا يحزنون^(٢٢٠).

قفا النون المختمة فى كلمات كان^(٢٢١)، إن^(٢٢٢).

اللام ألف المبتدئة فى كلمات لا يحزنون^(٢٢٣)، لا فتى، لا سيف^(٢٢٤)، لا
يرون^(٢٢٥)، لا حول، لا قوة^(٢٢٦).

اللام ألف المتوسطة فى كلمات الأرض^(٢٢٧)، سلام^(٢٢٨)، الأبواب^(٢٢٩)،
الأرائك، ولا زمهريرا^(٢٣٠).

(٢١١) لوحة ٣٥ .

(٢١٢) اللوحات : (٥٠ ، ٣٥) .

(٢١٣) لوحة ٣٩ .

(٣١٤) لوحة ٤٤ .

(٣١٥) اللوحات : (٩٢ ، ٤٥ ، ٤٤ ، ٣٩) .

(٢١٦) لوحة ٤٥ .

(٢١٧) لوحة ٤٧ .

(٢١٨) لوحة ٥٠ .

(٢١٩) لوحة ٤٥ .

(٢٢٠) لوحة ٤٤٢ .

(٢٢١) لوحة ٣٩ .

(٢٢٢) لوحة ٤٤ .

(٢٢٣) لوحة ٤٤ .

(٢٢٤) لوحة ٤٧ .

(٢٢٥) لوحة ٤٨ .

(٢٢٦) لوحة ٩٢ .

(٢٢٧) لوحة ٣٩ .

(٢٢٨) لوحة ٤٤ .

(٢٢٩) لوحة ٤٤ .

(٢٣٠) لوحة ٤٨ .

اللام ألف المختمة فى كلمة إلا^(٢٣١) .
 هذا وقد ينهى النقاش هامات بعض الحروف بشطف مائل قليلا بدون إضافة أية زيادات ، كما هو الحال فى الحروف التالية :
 الألف المبتدئة فى كلمات ، أجمعين^(٢٣٢) ، الزهراء ، الحسن ، الحسين ، المظلوم ، الشهيد^(٢٣٣) .
 الألف المتوسطة فى كلمات خراسانى^(٢٣٤) ، الفقار^(٢٣٥) ، إمام^(٢٣٦) ، بزهراء ، بام^(٢٣٧) .
 الألف المختمة فى كلمات عزيز^(٢٣٨) ، شمس ، زمهريرا^(٢٣٩) .
 قفا الدال المختمة فى كلمة أشد^(٢٤٠) .
 طالع حرف الطاء المتوسطة فى كلمة بسيطة^(٢٤١) .
 طالع حرف الظاء المتوسطة فى كلمة المظلوم^(٢٤٢) .
 طالع حرف الكاف المتوسطة فى كلمة وكان^(٢٤٣) .
 اللام المتوسطة فى كلمات على^(٢٤٤) ، حلما ، لفظ الجلالة^(٢٤٥) ، عليكم ،

-
- (٢٣١) لوحة ٤٧ .
 (٢٣٢) لوحة ٦١ .
 (٢٣٣) لوحة ٦٢ .
 (٢٣٤) لوحة ٦٣ .
 (٢٣٥) لوحة ٤٧٥ .
 (٢٣٦) لوحة ٥٠ .
 (٢٣٧) لوحة ٥٦ .
 (٢٣٨) لوحة ٣٩ .
 (٢٣٩) لوحة ٤٨ .
 (٢٤٠) لوحة ٤٨ .
 (٢٤١) لوحة ٥٧ .
 (٢٤٢) لوحة ٦٢ .
 (٢٤٣) لوحة ٣٩ .
 (٢٤٤) اللوحات : (٦١ ، ٤٨ ، ٣٥) .
 (٢٤٥) لوحة ٤٧ .

عليهم^(٢٤٦) ، ولد ، وشبليه^(٢٤٧) ، المظلوم ، الشهيد ، بكر بلاء^(٢٤٨) .

اللام المختمة فى كلمات صل^(٢٤٩) ، بتول^(٢٥٠) ، نخل^(٢٥١) .

اللام ألف المتوسطة فى كلمة سلاما^(٢٥٢) .

من جهة أخرى ، فقد نفذت بعض حروف خط الثلث بالأسلوب نفسه الذى نفذت به مثيلتها فى الخط الفارسى المنفذ معه على سطح التحفة الواحدة^(٢٥٣) ؛ بحيث لا يبدو هناك أى اختلاف بين شكلى الخطين ، ويتضح ذلك من خلال أنماط الحروف التالية :

تنتهى هامات أصابع حروف الألف المبتدئة ، واللام المتوسطة ، واللام ألف المتوسطة ، وقفا الذال المبتدئة فى كلمة ذو ، الراء المختمة فى كلمة الفقار ، والعدد (واحد) ضمن التاريخ المنفذ فى نهاية النص الكتابى ، بنهاية واحدة تتمثل فى تدبيب الحرف (أو شطفه شطفة صغيرة) جهة اليسار ، وإنهائه بشكل شرطة أو شوكة صغيرة جهة اليمين^(٢٥٤) .

تشابه أصابع الألفات واللامات سواء المبتدئة أو المتوسطة أو المختمة فى كلمات خط الثلث مثل (ناد ، عليا ، العجايب ، يا على) ، مع أصابع الألفات واللامات فى كلمات الخط الفارسى مثل (تايلم ، حيات)^(٢٥٥) .

تشظية قفا الباء المنتهية فى كلمة العجيب والتى تشبه حرف التاء المنتهية فى كلمة حيات الفارسية^(٢٥٦) .

(٢٤٦) لوحة ٤٤ .

(٢٤٧) لوحة ٥٦ .

(٢٤٨) لوحة ٦٢ .

(٢٤٩) اللوحات : (٦١ ، ٣٥) .

(٢٥٠) لوحة ٥٦ .

(٢٥١) لوحة ٥٧ .

(٢٥٢) لوحة ٤٤ .

(٣٥٣) انظر على سبيل المثال اللوحات (٣٤ ، ٣٦ ، ٤٧ ، ٩١) .

(٢٥٤) لوحة ٤٧ .

(٢٥٥) لوحة ٣٤ .

(٢٥٦) لوحة ٣٤ .

انخساف حرف النون المبتدئة من أسفل في كلمة ناد ، والتي تشبه الياء المتوسطة في كلمة تاقلم الفارسية^(٢٥٧).

زخرفة حرف الواو المنتهية في كلمة ذو بنصفى ورقة نباتية ، وهذا الأسلوب يظهر لأول مرة على التحف المعدنية الصفوية^(٢٥٨).

استلقاء حرف الياء المنتهية إلى الخلف وعجمها « أى وضع نقطتين أسفلها لتمييزها » ، في كلمة خراسانى وهى تشبه الياء المنتهية في كلمة بشى الفارسية على التحفة نفسها^(٢٥٩).

هذا فيما يتعلق بخط الثلث على التحف المعدنية الصفوية ، أما عن الخط الفارسى على التحف ذاتها ، فقد نفذ بإسلوبين مختلفين ، الأول نفذ داخل مناطق ضيقة ، بينما نفذ الثانى داخل مناطق متسعة ، ففي الحالة الأولى ، نفذ النقاش كتاباته بخطوط رفيعة فرضتها عليه المناطق الضيقة ، وبالتالي كانت الحروف محزوزة بإسلوب رفيع ، غلبت عليه البساطة^(٢٦٠) ؛ وقد نفذت هامات الحروف بالأسلوب الذى نفذت به هامات حروف خط الثلث ، وإن اقتصرت الزخرفة على قوائم الحروف دون غيرها ، حيث أنهاها النقاش بشكل مشطوف ومائل قليلا ولكنه غير واضح نظراً لصغر حجم الحروف بعكس الحروف ذات الحجم الكبير والتي كانت نهاياتها أكثر وضوحاً ؛ ويتضح الشكل الزخرفى لقوائم الحروف الصغيرة من خلال الحروف التالية :

الألف المبتدئة في كلمات اتشكده ، افتاده^(٢٦١) ، از^(٢٦٢) .

طالع حرف الطاء المبتدئة في كلمة طبل^(٢٦٣) .

اللام المتوسطة في كلمة دولت^(٢٦٤) .

(٢٥٧) لوحة ٣٤ .

(٢٥٨) لوحة ٤٧ .

(٢٥٩) لوحة ٣٦ .

(٢٦٠) اللوحات : (٣٧ ، ٣٨ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٧ ، ٤٩ ، ٩١ ، ٩٦ ، ٩٧) .

(٢٦١) لوحة ٣٧ .

(٢٦٢) اللوحات : (٣٧ ، ٣٨) .

(٢٦٣) لوحة ٣٨ .

(٢٦٤) لوحة ٣٨ .

وأحياناً ما ينفذ النقاش نهايات حروفه بدون إضافة أية زيادات ، وكأن الكلمات منفذة بالقلم على صفحة من كتاب ، وهي تشبه تلك المنفذة على التحف المعدنية التيمورية^(٢٦٥) .

أما عن المناطق المتسعة ، فقد تمكن النقاش من تنفيذ كتاباته بحرية أكثر من تلك المنفذة في المناطق الضيقة (شكل ٦٣) ، ولكن على الرغم من هذه الحرية إلا أن النقاش نفذ هامات حروفه بنفس الأسلوب الذي نفذ به هامات الحروف في المناطق الضيقة .

فأحياناً ينفذ النقاش هامات حروفه بشكل مشطوف ومائل جهة اليسار كما هو الحال في الحروف التالية :

- الألف المتوسطة في كلمات ، جام^(٢٦٦) ، جراع^(٢٦٧) ، بداع^(٢٦٨) ، دارم^(٢٦٩) .
- قفا الباء المتوسطة في كلمة بقايبى^(٢٧٠) .
- قفا الدال المبتدئة في كلمات دارم^(٢٧١) ، دل^(٢٧٢) .
- الدال المتوسطة في كلمة سرمدى^(٢٧٣) .
- الدال المختتم في كلمة باد^(٢٧٤) .
- اللام المختتم في كلمة دل^(٢٧٥) .

أو ينهى النقاش الحرف بشكل مشطوف جهة اليسار مع إضافة شرطة أو شوكة

(٢٦٥) اللوحات : (٢٢ ب ، ٣٣) .

(٢٦٦) لوحة ٥٣ .

(٢٦٧) لوحة ٥٥ .

(٢٦٨) لوحة ٦٤ .

(٢٦٩) لوحة ٧٠ .

(٢٧٠) لوحة ٥٩ .

(٢٧١) لوحة ٧٠ .

(٢٧٢) لوحة ٦٤ .

(٢٧٣) لوحة ٥٣ .

(٢٧٤) لوحة ٧١ .

(٢٧٥) لوحة ٦٤ .

صغيرة جهة اليمين ، كما هو الحال فى الحروف التالية :
الألف المبتدئة فى كلمات از ، اقا^(٢٧٦) .

الألف المتوسطة فى كلمات خواهد ، حيات^(٢٧٧) .

طالع حرف الطاء المبتدئة فى كلمة طلبكار^(٢٧٨) .

هذا ويتضح من خلال المساحات المتسعة أن النقاش نفذ كتاباته داخل البحور المستطيلة بشكل متداخل حيث نفذت الكتابات فى مستويين نظراً لطول النقوش الكتابية من جهة وصغر حجم البحور المستطيلة من جهة أخرى ، بالإضافة إلى أن النقاش ربما كان يهدف من وراء ذلك إلى إضفاء الجانب الزخرفى على شكل الكتابات ، وخاصة أنها كانت تمثل العنصر الأساسى على تلك التحف^(٢٧٩) .

أطال النقاش بعض الحروف التى فى مستوى التسطيح إلى اليمين مثال ذلك :
السين المتوسطة فى كلمة اسكندرى^(٢٨٠) .

الشين المتوسطة فى كلمة ، بقرشى^(٢٨١) .

الشين المختمة فى كلمة روش^(٢٨٢) .

استلقاء حرف الياء المختمة إلى الخلف ، وقد نفذ بهذا الشكل أيضاً فى خط
الثلاث على التحف المعدنية الصفوية^(٢٨٣) ، كما سبق ونفذ أيضاً على التحف
المعدنية التيمورية .

وقد نفذ بهذا الشكل فى الخط الفارسى فى الفترة الصفوية من خلال الكلمات
التالية : آفرورى^(٢٨٤) ، حاجى ، سرمدى ، اسكندرى^(٢٨٥) .

(٢٧٦) لوحة ٥٣ .

(٢٧٧) لوحة ٥٣ .

(٢٧٨) لوحة ٥٣ .

(٢٧٩) اللوحات : (٥٣ ، ٥٩ ، ٩٤) .

(٢٨٠) لوحة ٥٣ .

(٢٨١) لوحة ٧٢ .

(٢٨٢) لوحة ٥٥ .

(٢٨٣) اللوحات : (٤٧ ، ٨٦) .

(٢٨٤) لوحة ٣٧ .

(٢٨٥) لوحة ٥٣ .

أما عن المناطق التي تشغلها الكتابات على تحف تلك الفترة ، فعلى الرغم من تنوع أشكال التحف إلا أن معظم الكتابات نفذت على ظاهر تلك التحف^(٢٨٦) ، ويرجع ذلك لطبيعة أشكال التحف التي فرضت على النقاش تنفيذ كتاباته وزخارفه على ظاهرها دون باطنها^(٢٨٧) فبالنسبة للكتابات المنفذة على ظاهر التحف ، فقد تنوعت المناطق التي تشغلها تلك الكتابات ، حيث تشغل بعض الكتابات حافة ظاهر البدن^(٢٨٨) ، في حين يشغل بعضها الآخر كلا من ظاهر البدن وحافته^(٢٨٩) ، وأحياناً ما تقتصر الكتابات على ظاهر البدن في منطقتين مختلفتين إحداهما بالقرب من الحافة ، والثانية بالقرب من القاعدة^(٢٩٠) .

بينما نفذت الكتابات على تحفة واحدة وذلك على ظاهر البدن بالقرب من الحافة^(٢٩١) ، كما نفذت على تحفة أخرى على حافة ظاهر البدن بالإضافة إلى الغطاء^(٢٩٢) .

من جهة أخرى فقد كان للمناطق التي تشغلها الكتابات على ظاهر بعض التحف كالشماعد والصفائح المعدنية ، والآلات الحربية وخاصة السيوف ، والخناجر والبنادق ، وغيرها من الآلات الحربية ، شكل مختلف عن باقى التحف الأخرى كالسلاطين والكشاكيل وغيرها من التحف المعدنية الأخرى .

فالشماعد ، تتميز بالتنوع الشديد في عناصرها الزخرفية سواء النباتية أو الكتابية التي تغطي ظاهر التحفة بالكامل^(٢٩٣) ، ومن ثم فقد تنوعت المناطق التي شغلتها

(٢٨٦) اللوحات : (٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٩ ، ٨٣ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٩٠ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥) .

(٢٨٧) اللوحات : (٣٩ ، ٩٦ ، ٩٧) .

(٢٨٨) اللوحات : (٤٠ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٣ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢) .

(٢٨٩) اللوحات : (٣٥ ، ٩٣) .

(٢٩٠) لوحة ٣٤ .

(٢٩١) لوحة ٣٨ .

(٢٩٢) لوحة ٥٨ .

(٢٩٣) ديماند : المرجع السابق ، ص ١٦٠ .

الكتابات على تلك التحف كالقاعدة ، والبدن ، وبيت الشمعة (الشماعة) (٢٩٤) ، وقد تنفذ الكتابات على ظاهر البدن من خلال مستوى واحد أو عدة مستويات (٢٩٥) ، أو تنفذ على بيت الشمعة فقط دون باقى أجزاء التحفة (٢٩٦) ، وقد يجمع النقاش بين البدن وبيت الشمعة (٢٩٧) ، أو القاعدة وبيت الشمعة (٢٩٨) دون باقى أجزاء الشمعدن .

أما عن الكتابات المنفذة على الصفائح المعدنية ، فقد شغلت ظاهر تلك التحف بالكامل سواء من خلال بحور مستطيلة (٢٩٩) ، أو من خلال ظاهر التحفة ككل (٣٠٠) .

وفيما يتعلق بالآلات الحربية ، والتي من بينها السيوف (٣٠١) ، والخناجر (٣٠٢) ، فقد نفذت كتاباتها على نصال تلك الآلات ، وذلك من خلال مستوى واحد (٣٠٣) أو عدة مستويات (٣٠٤) ، حيث تمثل تلك الكتابات العنصر الرئيسى بل وأحياناً الوحيد على تلك التحف ، فى حين نفذت على البنادق على ظاهر البدن فى وضع رأسى وذلك فى مستويين (٣٠٥) ، أما فيما يتعلق بالدروع وأوقية الأذرع ، فإن كتاباتها تشغل ظاهر البدن سواء فى مركز التحفة والإطار الخارجى (٣٠٦) أو تشغل ظاهر البدن من خلال ثلاثة مستويات رأسية (٣٠٧) ، لتتناسب مع شكل التحفة .

وبالإضافة إلى تلك المناطق ، فأحياناً تشغل الكتابات ظاهر التحفة بالكامل ،

(٢٩٤) اللوحات : (٣٦ ، ٣٧) .

(٢٩٥) لوحة ٤٥ .

(٢٩٦) اللوحات : (٥٤ ، ٥٥) .

(٢٩٧) لوحة ٦٣ .

(٢٩٨) لوحة ٦٩ .

(٢٩٩) لوحة ٤٤ .

(٣٠٠) اللوحات : (٤٨ ، ٥٧) .

(٣٠١) اللوحات : (٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٩ ، ٨٣ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠) .

(٣٠٣) اللوحات : (٤١ ، ٤٢) .

(٣٠٣) اللوحات : (٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩) .

(٣٠٤) اللوحات : (٤١ ، ٤٢ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦) .

(٣٠٥) اللوحات : (٧٧ ، ٧٨) .

(٣٠٦) لوحة ٤٧ .

(٣٠٧) اللوحات : (٤٥ ، ٤٦ أ - ب) .

وذلك كما هو الحال على الطبر المصنوع من الصلب والمؤرخ بسنة (١١٤٨ هـ / ١٧٣٥ - ١٧٣٦ م) ^(٣٠٨) حيث تشغل الكتابات مركز ظاهر البدن من خلال أربع مستويات أفقية ، بينما يشغل الإطار الخارجى كتابات أخرى منفذة داخل عدة بحور مستطيلة ومتماصة .

هذا فيما يتعلق بالمناطق التى تشغلها الكتابات على ظاهر التحف ، أما فيما يتعلق بالمناطق التى تشغلها الكتابات على السطح الداخلى للتحف المعدنية الصفوية فكانت قليلة جدا إن لم تكن نادرة ، مثلما كان الحال على التحف المعدنية التيمورية ، حيث جمع النقاش بين مركز أو قاع التحفة وحافة السطح الداخلى لتلك التحف ^(٣٠٩) .

تطور أشكال توقيعات الصناع :

بالنسبة لأماكن توقيعات الصناع على التحف المعدنية الإيرانية فى الفترة موضوع الدراسة ، فقد تشابهت تلك التوقيعات فى الفترتين التيمورية والصفوية ، وإن اختلفت وفقا لتنوع أشكال التحف المعدنية .

ففى الفترة التيمورية ؛ شغلت بعض التوقيعات ظاهر بدن التحف ^(٣١٠) ، والتى من بينها الشماعد ، وإن اختلفت أماكن تلك التوقيعات ما بين القاعدة أو البدن ، أو بيت الشمعة ^(٣١١) ؛ فى حين نفذت معظم التوقيعات الأخرى على السطح الداخلى للتحف المعدنية ، ويتضح ذلك بصفة خاصة فى القدر والأباريق ^(٣١٢) (الأشكال ١٩ ، ٢٠) التى تنسب لتلك الفترة ، حيث نفذت التوقيعات على السطح الداخلى لتلك التحف ، والتى كانت فى معظمها تشغل حافة السطح الداخلى ، فى حين يشغل بعضها الآخر مركز السطح الداخلى ، وفى هذه الحالة نفذ النقاش توقيعه من خلال سطرين أو ثلاثة أسطر أفقية (شكل ١٥) ، مثال ذلك ما ورد على قاعدة إبريق من النحاس الأصفر بتاريخ ٨٦١ هـ / ١٤٥٦ م بصيغة :

(٣٠٨) لوحة ٩٢ .

(٣٠٩) اللوحات : (٣٩ ، ٩٦ ، ٩٧) .

(٣١٠) اللوحات : (٧ ، ٢٢) .

(٣١١)

(٣١٢) اللوحات : (١٧ ، ١٨) .

Komaroff : The Golden Disk, Pl. 14 .

١ - عمل حبيب الله بن

٢ - على بهارجانى

كما ورد هذا الأسلوب أيضاً على قاعدة دواة من النحاس الأصفر بمتحف
فكتوريا وألبرت بلندن (شكل ١٩) ، بصيغة : -

١ - يزدى

٢ - حسين

٣ - عمل ميرك

وبالإضافة إلى ذلك فقد شغل التوقيع أيضاً السطح الداخلى لبعض التحف
المعدنية التيمورية الأخرى كالصوانى^(٣١٣) ، والتي نفذ التوقيع على حافة السطح
الداخلى لها من خلال عدة بحور متفرقة .

أما عن توقيعات الصناع فى الفترة الصفوية فكانت تشبه مثيلتها فى الفترة
التيمورية ، سواء من حيث الأماكن التى وردت عليها تلك التوقيعات ، أو من حيث
تنوع أشكال التحف ما بين الأباريق والكشاكيل والشماعد ، فضلاً عن الأسلحة
التي وصلنا منها عدد لا بأس به من تلك الفترة . وقد نفذت معظم التوقيعات التي
وردت على التحف المعدنية الصفوية على ظاهر تلك التحف^(٣١٤) ، والتي نفذ بعضها
على حافة ظاهر التحفة^(٣١٥) ، بينما كان للشماعد وضع خاص كما كان الحال
فى الفترة التيمورية ، فعلى الرغم من أن التوقيعات نفذت على ظاهر الشماعد إلا
أنها تميزت بالتنوع فبعضها نفذ على البدن^(٣١٦) ، وبعضها الآخر نفذ على بيت
الشمعة^(٣١٧) .

أما فيما يتعلق بتوقيعات الصناع على السطح الداخلى للتحف المعدنية الصفوية
فكانت قليلة بعكس تلك التي نفذت على السطح الداخلى للتحف التيمورية ،
وذلك على الرغم من أنها نفذت على التحف نفسها التي نفذت عليها فى الفترة

(٣١٣) لوحة ٢ .

(٣١٤) اللوحات : (٤ ، ٥١ ، ٥٣ ، ٦٥ ، ٦٨ ، ٧١ ، ٨٤ ، ٨٦) .

(٣١٥) اللوحات : (٥١ ، ٥٣) .

(٣١٦) لوحة ٣٦ .

(٣١٧) اللوحات : (٦٥ ، ٧١) .

التيمورية كالدوى والأباريق ؛ حيث شغلت الكتابات السطح الداخلى لقواعد تلك التحف سواء فى مركز القاعدة أو حافتها ؛ مثال ذلك :-

ما ورد على مركز السطح الداخلى لقاعدة دواة من النحاس^(٣١٨) تنسب للقرن (١٠هـ / ١٦م) حيث شغل التوقيع ثلاثة أسطر أفقية نصها :

١ - عمل جلال

٢ - الدين

٣ - فارسى

أيضاً ما ورد على مركز السطح الداخلى لقاعدة إبريق من النحاس تنسب للنصف الأول من القرن (١٠هـ / ١٦م) ويدور التوقيع حول المركز بصيغة : عمل قطب الدين محمد بن (شكل ٢٠) .

من ثم يتضح أن لشكل التحفة دوراً كبيراً فى تحديد مكان التوقيع سواء فى الفترة التيمورية أو الصفوية ، فالدوى والأباريق والقدرور ورد عليها التوقيع على السطح الداخلى لقواعدها إما فى المركز أو على الحافة ، فى حين نفذت على بقية التحف الأخرى على ظهر تلك التحف سواء على الحافة أو على ظاهر البدن .

Melikian - Chirvane : Islamic Metal work, P. 286, PL. 121 - A . (٣١٨)

الفصل الثالث

موازنة نوع الخط وحروفه للمناطق التي يشغلها على التحف

المعدنية الإيرانية

وعلاقة النص بالتحفة

اختلفت أنواع الخطوط التي شاع استخدامها على التحف المعدنية الإيرانية خلال الفترات التاريخية التي مر بها البحث ، حيث تنوعت أشكال تلك الخطوط ما بين الثلث والفارسي ، بالإضافة إلى الخط الكوفي الذي اقتصر استخدامه على التحف المعدنية المبكرة في الفترة التيمورية ، ثم اختفى تماماً من على التحف الصفوية .

وإلى جانب هذا التنوع ، فقد تنوعت أيضاً المناطق التي شغلتها تلك الخطوط ، وإن كانت معظم المناطق منفذة على ظاهر التحف ، في حين نفذ القليل جداً على السطح الداخلي ، ويرجع ذلك بلا شك لطبيعة أشكال التحف المعدنية التي تتمثل في الشماعد والأباريق والقذور والكشاكيل والسلاطين بالإضافة إلى الآلات الحربية ، والتي فرضت أشكالها على النقاش تنفيذ زخارفه وكتابات على ظاهر تلك التحف ، أما عن التحف التي نفذت زخارفها وكتابات على السطح الداخلي ، فتتمثل في الصواني ذات الأسطح المتسعة ، والتي تحتوي على وجه واحد فرض على النقاش تنفيذ زخارفه ونقوشه على ذلك المكان دون غيره .

وسوف نتناول بالدراسة المواءمة الخاصة بنوع الخط وحروفه لكل فترة من فترات البحث كل على حده .

ففي الفترة التيمورية ، كان الفنان في معظم التحف المعدنية التي تنسب لتلك الفترة يحرص دائماً على أن تؤدي حروف الخط المنفذ على التحفة دورها الزخرفي إلى جانب الهدف من مضمونها ، ويرجع ذلك إلى أن الكتابات كانت تمثل العنصر الأساسي على أكثر من ٥٠٪^(٣١٩) من التحف المعدنية التيمورية^(٣٢٠) ، والتي نفذت داخل أشرطة مستطيلة متسعة تحتل مساحات كبيرة من ظاهر التحفة ، وبالتالي فإن المساحات الأخرى المتاحة لتنفيذ بقية العناصر الزخرفية كانت محدودة . وفي بعض الأحيان كانت الكتابات تمثل العنصر الرئيسي والوحيد على بعض التحف التيمورية^(٣٢١) .

(٣١٩) تقتصر هذه النسبة على التحف المعدنية التي وقع الاختيار عليها لإعداد هذه الدراسة .
(٣٢٠) اللوحات : (٥ ، ٦ ، ٧ ، ١٢ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢١ ، ٢٢ أ - ب ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٣٢) .
(٣٢١) اللوحات : (٦ ، ١٢ ، ١٣ ، ٢٢ أ - ب) .

من جهة أخرى ، فقد وصلتنا بعض التحف التي تكاد تتساوى عناصرها الزخرفية مع نقوشها الكتابية^(٣٢٢) ، وهذه لا تتجاوز نسبتها ٣٠٪ من مجموع التحف التي تضمنتها الدراسة .

بالإضافة إلى ذلك فقد وصلتنا بعض التحف الأخرى التي غلبت عناصرها الزخرفية على النقوش الكتابية المنفذة معها^(٣٢٣) ؛ وقد نفذت الكتابات من خلال أشربة ضيقة مستطيلة تحيط بها أو تتخللها العناصر الزخرفية المتمثلة في الأوراق النباتية المنبثقة من الفروع النباتية الرقيقة ، وقد بلغت نسبة تلك التحف حوالي ٢٣٪ تقريباً من جملة التحف التي خضعت للدراسة .

وسواء أكانت الكتابات تأتي في المرتبة الأولى أو الثانية على التحف المعدنية ، فإن معظم الكتابات كانت منفذة غالباً على ظاهر التحفة^(٣٢٤) إما على البدن أو الحافة .

وفي الوقت نفسه كانت هامات الحروف تتجه نحو حافة التحفة^(٣٢٥) ، ومن ثم فقد أصبحت معظم قامات الحروف طويلة ، وكان الهدف الأساسي من إطالة تلك الحروف هو الغرض الجمالي^(٣٢٦) ، حيث ركز الفنان على قامات الحروف وهاماتها ، وخاصة حروف الألف^(٣٢٧) واللام^(٣٢٨) المبتدئة .

الألف^(٣٢٩) ، وطالع حرف الطاء^(٣٣٠) ، واللام^(٣٣١) ، واللام ألف

(٣٢٢) اللوحات : (٣ ، ٨ ، ٩ ، ١١ ، ٣١ ، ٣٣) .

(٣٢٣) اللوحات : (٢ ، ٤ ، ١٩ ، ٢٣ ، ٢٤) .

(٣٢٤) اللوحات : (٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٨ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣) .

(٣٢٥) اللوحات : (٢ ، ٣ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٦ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٢) .

(٣٢٦) Welch (A.) : Calligraphy in the Arts of the Muslim world , New York, 1979, P. 61 .

(٣٢٧) انظر على سبيل المثال اللوحات : (٢ ، ٣ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٥ ، ١٩ ، ٢٦) .
(٣٢٨) لوحة ٣ .

(٣٢٩) اللوحات : (١٢ ، ١٦) .

(٣٣٠) لوحة ٣٢ .

(٣٣١) اللوحات : (٢ ، ٣ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١١ ، ١٦) .

المتوسطة^(٣٣٢)، وحروف الألف^(٣٣٣)، والكاف^(٣٣٤)، واللام^(٣٣٥) المختمة .

ولم يقتصر الفنان على إطالة قامات الحروف وحسب ، بل قام بتنفيذ هاماتها بأشكال متنوعة بهدف إضفاء الطابع الزخرفي على الكتابات المنفذة على ظاهر التحفة ، مثال ذلك .

كانت معظم أصابع الحروف فى تلك الفترة منفذة باستطالة ، وينتهى أغلبها بشكل مشطوف ومائل قليلا جهة اليسار مع إضافة زيادة صغيرة أو شوكة جهة اليمين قد تكون قصيرة^(٣٣٦) أو طويلة^(٣٣٧) .

وقد تنتهى هامات بعض الحروف بشطف مائل قليلا جهة اليسار بدون وجود أى إضافات للحروف يمينة أو يسرة^(٣٣٨) ، ونادراً ما ينفذ الفنان أصابع حروف كلماته بدون إضافة أية أشكال زخرفية لهامات تلك الحروف^(٣٣٩) .

هذا وقد يجمع الفنان بين هامات الحروف المشكلة على هيئة شوكة صغيرة أو المشطوفة شطفاً مائلاً جهة اليسار^(٣٤٠) .

عموماً فإن الفنان التيمورى قد وفق إلى حد كبير فى إحداث نوع من التناغم والتوافق بين الحروف المشكلة لكلماته المنفذة على التحف المعدنية من جهة ، وبين تلك الحروف والمساحات التى تشغلها على التحفة من جهة ثانية ، ففى الحالة الأولى واءم الفنان بين أصابع الحروف القائمة كالألف وطالع حرف الطاء واللام وأحياناً نهاية حرف الكاف ، وقفاء الرء والءال ، والهاء المربوطة والواو .

(٣٣٢) اللوحات : (١٧ ، ١٥ ، ٢) .

(٣٣٣) لوحة ٥ .

(٣٣٤) لوحة ٧ .

(٣٣٥) اللوحات : (٢٥ ، ٢٣) .

(٣٣٦) مثال ذلك اللوحات : (١١ ، ٩ ، ٨) .

(٣٣٧) اللوحات : (٣٢ ، ٢٥ ، ١٥) .

(٣٣٨) لوحة ٣١ .

(٣٣٩) . (٣٣٩) . Абдуллаев (Т.): Песнь в металле. Ташкент 1986, стр. 43

(٣٤٠) اللوحات : (١٦ ، ١٢) .

وتتمثل تلك المواءمة فى استمداد تلك الأصابع وخاصة حرفى الألف واللام سواء أكانت تلك الحروف فى بداية الكلمة أو فى وسطها أو فى نهايتها ، بحيث تبدوا تلك الأصابع وكأنها لوحة فنية مستقلة عن بقية النص الكتابى ، أو بمعنى أكثر تحديداً يمكننا القول بأن النقش الكتابى يتألف من مستويين الأعلى يتمثل فى قوائم الحروف والأسفل يتمثل فى الحروف ذاتها^(٣٤١) . وفى بعض الأحيان قد يرتفع الفنان بحرف أو اثنين من المستوى الأسفل إلى مستوى قوائم الحروف ، مثال حرف العطف « الواو »^(٣٤٢) وحروف الدال^(٣٤٣) ، والنون^(٣٤٤) ، والهاء^(٣٤٥) المنتهية .

وقد ينهى قفا تلك الحروف بأشكال تشبه هامات الحروف القائمة .

وعلى أية حال فإن معظم الكتابات قد نفذت على ظاهر التحف المعدنية بحيث تتجه قامات الحروف نحو الخارج ، مما مكن الفنان من إطالة تلك القوائم ، وخاصة إذا ما كانت النقوش الكتابية منفذة على ظاهر البدن ، ولا تتخللها عناصر زخرفية كثيرة^(٣٤٦) .

وأحياناً ما تنفذ الكتابات على السطح الدخلى^(٣٤٧) أو ظاهر البدن^(٣٤٨) ولكن تتجه قامات حروفها نحو الخارج إلا أنها لا تتميز بالاستطالة ، وإن كانت تنتهى هاماتها بأشكال زخرفية تشبه مثيلتها من الفترة نفسها ويرجع ذلك إلى أن النقش الكتابى يعد جزءاً من الوحدة الزخرفية لسطح التحفة^(٣٤٩) .

وفى بعض الأحيان تتجه قامات الحروف نحو مركز التحفة^(٣٥٠) ، وقد يتلاعب

(٣٤١) اللوحات : (٢ ، ٣ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١١) .

(٣٤٢) لوحة ٢٣ .

(٣٤٣) لوحة ١٨ .

(٣٤٤) لوحة ٢٥ .

(٣٤٥) لوحة ١٩ .

(٣٤٦) اللوحات : (٣ ، ٨ ، ٩ ، ١١ ، ١٥ ، ١٦ ، ٢٢) .

(٣٤٧) لوحة ٢ .

(٣٤٨) اللوحات : (١٩ ، ٢٠) .

(٣٤٩) اللوحات : (٢ ، ١٩ ، ٢٠) .

(٣٥٠) اللوحات : (٤ ، ٦ ، ١٧ ، ٢١ ، ٢٦) .

الفنان بتلك القامات وفقا للمساحة المتاحة ، فالتحفة لا تتضمن شريطاً زخرفياً أو بحراً مستطيلاً يفرض على الفنان الإطار الذى يلتزم به ، ففي حالة إذا ما تركت له المساحة لينفذ ما يريد فإنه لابد أن يدع ، مثال ذلك :

الصفحة المعدنيتان^(٣٥١) على ضلفتى باب ضريح أحمد اليسوى^(٣٥٢) بالتركستان^(٣٥٣) ؛ حيث شكل الفنان الإطار الخارجى لكل صفحة من حرف النون المختمة لكل كلمة من كلمات النقش الكتابى ، والتي يتصل بعضها ببعض ، بينما شكل الألفات المتوسطة على هيئة مثلثات متساوية الساقين ينتهى رأسها عند مركز الصفحة ، كما ربط بين رأس كل مثلث وآخر بشكل لوزى صغير يشكل مركز الصفحة ، والتي تأخذ شكل الترس متعدد الرؤوس (شكل ٥٨) .

ومن ثم يمكننا القول بأن النقاش قد أخضع حروفه الكتابية للبناء التشكيلى الذى ينبض بالحياة من خلال نهايات الحروف ، وقد ساعده على ذلك طبيعة حروف خط الثلث التى تتميز بالليونة والاستدارة .

الحالة الثانية ، والتى تتعلق بالمواءمة بين الخط وحروفه مع الأشرطة الكتابية المنفذة ، وتنقسم تلك الموائمة إلى قسمين ، أحدهما يختص بالكتابات المنفذة على التحفة المعدنية بدون وجود عناصر زخرفية أخرى مع النقش الكتابى^(٣٥٤) ، ومن ثم فإن يد الفنان تتحرك بحرية أكثر دون قيود تحد من تلك الحركة ، وبالتالي فإن مساحة الأشرطة الكتابية تكون أكثر اتساعاً مما يتيح إطالة قامات الحروف المكونة للكلمات .

أما القسم الآخر فيختص بالكتابات التى تتخللها العناصر الزخرفية الأخرى كالرسوم النباتية والهندسية ، ومن ثم فإن الأفضلية هنا تكون للعناصر الزخرفية دون الكتابات ، وبالتالي فإن الأشرطة الكتابية تكون أقل اتساعاً وتنفذ من خلال العناصر الزخرفية الأخرى^(٣٥٥) .

(٣٥١) لوحة ٦ .

(٣٥٢) عن أحمد اليسوى ، ص ٥٢ .

(٣٥٣) عن إقليم التركستان ، انظر ص ٥٢ .

(٣٥٤) انظر على سبيل المثال اللوحات : (٣ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ١١ ، ١٦) .

(٣٥٥) اللوحات : (٢ ، ٤) ، وظاهر بدن الإبريق فى لوحة ٢٠ .

هذا فيما يتعلق بالمواءمة في الفترة التيمورية ، أما عن مواءمة نوع الخط وحروفه مع المساحة التي يشغلها على التحف المعدنية في الفترة الصفوية ، فإنها تختلف قليلا عن المواءمة في الفترة التيمورية ، ويرجع ذلك لاختلاف أشكال الخطوط التي شاع استخدامها في الفترة الصفوية ، حيث استخدم النقاش نوعين من الخط هما الثلث والفارسي ، فعلى الرغم من أنهما استخدما على التحف المعدنية التيمورية إلا أنهما تميزا في هذا الفترة بأن قام النقاش بدمجهما معا على بعض التحف الصفوية ليس على ظاهر التحفة الواحدة بل في حروف الكلمة الواحدة ضمن النص الكتابي^(٣٥٦) ، وربما يرجع ذلك لغلبة الفارسية في تلك الفترة^(٣٥٧) ليس كلغة ثقافة وأدب ، بل كلغة فنية نفذت على العديد من التحف التطبيقية والتي من بينها بطبيعة الحال التحف المعدنية .

من جهة أخرى فقد استخدم النقاش هذين الخطين كلا على حدة على التحف المعدنية دون أن يكون هناك مزج بينهما .

هذا ولقد مكنت طبيعة هذين الخطين من تنفيذهما في أية مساحة سواء داخل أشرطة ضيقة أو متسعة ، وأيا كانت مساحة الأشرطة فقد نفذت في معظمها على ظاهر التحف^(٣٥٨) ، والتي فرضتها طبيعة أشكال التحف الصفوية والتي كانت في معظمها تتمثل في الشماعد والصدريات ، والصفائح المعدنية ، فضلا عن الآلات الحربية من سيوف ، وبنادق ودروع .

وقد نفذت الكتابات على ظاهر تلك التحف سواء بخط الثلث أو الفارسي بحيث تتجه هاماتها نحو حافة أو فوهة التحفة في حالة ما إذا كانت الكتابات منفذة بالقرب من حافة التحفة^(٣٥٨) أو منفذة على ظاهر البدن^(٣٦٠) ، وفي بعض الأحيان

(٣٥٦) انظر على سبيل المثال اللوحات : (٣٥ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٥٣) .

(٣٥٧) جمال محرز : المعادن الإيرانية في متحف الفن الإسلامي ، ص ٤٣ .

(٣٥٨) اللوحات : (٣٤١ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ، أ - ب ،

٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٦٠ ، ٦٣ ، ٦٧ ، ٦٩ ، ٧٣ ،

٧٧ ، ٧٩ ، ٨٣ ، ٨٥ ، ٨٧ ، ٩٠ ، ٩٢ ، ٩٣) .

(٣٥٩) اللوحات : (٣٥ ، ٣٨ ، ٤٠ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٣ ، ٦٠) .

(٣٦٠) اللوحات : (٩٣ ، ٥٨٩) .

كانت الكتابات تنفذ على ظاهر التحفة من خلال مستويين أو أكثر ، ولكنها كانت تتجه أيضاً نحو الحافة ، وفي حالة ما إذا نفذت الكتابات على الأسطح الداخلية للتحف^(٣٦١) - وهي قليلة - فإن قامات الحروف كانت تتجه نحو الحافة أيضاً .

وفضلاً عن هذا وذاك ، فقد نفذت بعض كتابات تلك الفترة في مركز عدد من التحف المعدنية ، ويكاد يقتصر ذلك على التحف المسطحة كالدرع^(٣٦٢) .

من جهة أخرى فقد شغلت بعض الكتابات أسطح التحف المعدنية بالكامل بحيث تمثل تلك الكتابات العنصر الأساسي على تلك التحف ، ويتضح ذلك من خلال صفائح الأبواب^(٣٦٣) والسيوف^(٣٦٤) ، حيث مكنت المساحات المتاحة الفنان من تنفيذ حروفه بحرية أكثر ، ومن ثم فقد ترك الحروف على سجيتها ، ليحدث نوعاً من المواءمة بين حروف الخط والمساحة المتاحة ، ويتضح ذلك في الصفائح المعدنية ، أما فيما يتعلق بالسيوف فقد نفذ الفنان الكتابات من خلال عدة أسطر أفقية قليلة الاتساع في مستويين أو ثلاثة ، وبالتالي أصبح الفنان مرتبطاً بتلك الأسطر التي فرضت عليه حجم الحروف ، حيث واءم بين حجم الحروف واتساع أوضاع الشريط الكتابي .

من جهة أخرى قد يقوم النقاش بإحداث نوع من المواءمة بين الكتابات والعناصر الزخرفية الأخرى المنفذة معها على التحفة ، وذلك بتنفيذ النقش الكتابي على أرضية من الزخارف النباتية تشبه بقية الزخارف النباتية على التحفة ، بحيث يبدو النقش الكتابي وكأنه جزء مكمل للعناصر الزخرفية الأخرى^(٣٦٥) ؛ وفي بعض الأحيان يتخلل النقش الكتابي ظاهر التحفة المغطى بالزخارف النباتية من فروع وأوراق متداخلة ، بحيث يكون هناك نوع من الصعوبة في التمييز بين الكتابات والعناصر الزخرفية المنفذة معها^(٣٦٦) .

(٣٦١) اللوحات : (٩٦ ، ٣٩) .

(٣٦٢) اللوحات : (٤٦ أ - ب ، ٤٧) .

(٣٦٣) اللوحات : (٥٧ ، ٥٦ ، ٤٨ ، ٤٤) .

(٣٦٤) اللوحات : (٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ،

٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩١) .

(٣٦٥) اللوحات : (٤٠ ، ٦٠) .

(٣٦٦) اللوحات : (٦٣ ، ٦٦) .

وإلى جانب المواءمة الخاصة بالحروف والتي تلاعب الفنان بها وبأشكالها ، فقد كان للألوان دور بارز فى الموائمة ، حيث تلاعب بها الفنان أيضاً ، وذلك عن طريق استخدامه للتباين فى الدرجات اللونية فإذا كانت التحفة المعدنية مصنوعة من مادة داكنة فإن النقاش ينفذ كتاباته بالألوان الفاتحة^(٣٦٧) والعكس بالعكس^(٣٦٨).

ويتضح من خلال استعراض التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة أن هذا الأسلوب كان أكثر وضوحاً على التحف المعدنية الصفوية عن التحف التيمورية .

وربما كان الفنان يهدف من وراء ذلك إلى إحداث نوع من التباين بين الكتابات والأرضية المنفذة عليها ، بالإضافة إلى أن استخدام الفنان للدرجات اللونية المختلفة فى تنفيذ كتاباته يجعلها أكثر وضوحاً ، وبالتالي فإنها تؤدي الغرض الجمالى منها إلى جانب الغرض المتعلق بمضمونها ، وفى الوقت نفسه فإنها تكون ملفتة للنظر كما تيسر على المشاهد قراءتها بسهولة .

أما عن علاقة النص بالتحف المعدنية المنفذة عليها فى الفترة موضوع الدراسة فتقسم إلى عدة أنواع ، منها :

أ) العلاقة بين النص والموضوع الزخرفى .

ب) العلاقة بين النص وشكل التحفة المعدنية .

ج) العلاقة بين النص والغرض الذى من أجله صنعت التحفة .

ففى الحالة الأولى ، كانت العلاقة بين النص والموضوع الزخرفى نادرة على التحف المعدنية ، سواء فى الفترة التيمورية أو الصفوية .

وعموماً فإن هذه العلاقة غير مؤكدة إنما هى علاقة احتمالية ، فالموضوعات التصويرية على التحف فى الفترة موضوع الدراسة كانت قليلة ، كما أن النصوص الكتابية المنفذة على تلك التحف تضمنت العديد من التمنيات الطيبة ، والألقاب ، ومن ثم يمكننا القول بأن تلك التحف قد صنعت بغرض التزيين مثال ذلك :

(٣٦٧) اللوحات : (٥٨ ، ٥٩ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٨٦ ، ٩١) .

(٣٦٨) اللوحات : (٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥) .

ما ورد على بدن سلطانية من النحاس المحفور والمطعم بالذهب والفضة^(٣٦٩)
بصيغة :

(عز لمولانا السلطان المعظم العادل العالم مالك رقاب الأمم مولى سلاطين
العرب والعجم ظل الأرضين) .

وتعد هذه الألقاب من جملة نعوت « أمير تيمور » ، وقد نفذت هذه الكتابات
على بدن السلطانية من خلال شريط متسع على أرضية نباتية من فروع وأوراق ،
 ويفصل بين بدايته ونهايته منظر تصويرى لأمير جالس على عرشه ، يتوسط المنظر
التصويرى ويقف على جانبيه شخصان^(٣٧٠) ، وبأسفل كرسى العرش رسم لأوزة تبدو
وكأنها تسبح فى الماء ، والمنظر التصويرى منفذ على أرضية نباتية من فروع وأوراق
تمثل الأرضية نفسها المنفذ عليها النص الكتابى .

من الموضوعات التصويرية التى ترتبط بالنص الكتابى أيضاً :

ما ورد على سلطانية من النحاس الأصفر من العصر التيمورى^(٣٧١) ، وتتضمن
نصاً كتابياً يتضمن العديد من الأمنيات الطيبة لصاحب التحفة « كالعز والإقبال
والحلم والسلامة ، وغيرها » ، فى حين يتضمن الموضوع الزخرفى رسم فارس
يمتطى صهوة جواده ، مكرر عدة مرات من خلال رسوم دوائر تفصل بين البحور
الكتابية .

وربما يقصد بتلك الأمنيات الطيبة الدعاء للفارس أو الأمير الذى يمتطى صهوة
جواده بالعز والإقبال والحلم والسلامة من المخاطر .

من جهة أخرى ، فقد ورد على قاع السلطانية نفسها^(٣٧٢) اسم صاحب

(٣٦٩) لوحة ٣ .

(٣٧٠) ورد هذا المنظر كثيراً ضمن العديد من تصاوير المخطوطات من ذلك ما ورد على تصويره من
مخطوط خمسة نظامى ، حيث تمثل التصوير منظرًا فى الهواء الطلق يمثل أميراً جالساً على
عرشه يحيط به أتباعه .

- Miniatures Illuminations of Nisami's Hamsah, Tashkent , 1985, PL.
125.

(٣٧١) اللوحات : (٨ ، ٩) .

(٣٧٢) لوحة ١٠ .

التحفة بصيغة :

- ١ - على
- ٢ - غلوم
- ٣ - صاحبه

ويدل تنفيذ الاسم فى هذا المكان وبإسلوب مختلف عن الإسلوب المنفذ به بقية النص الكتابى ، على أن هذه التحفة قد آلت ملكيتها إلى هذا الشخص بعد صاحبها الأصيلى .

وأن هذا الشخص يعد من العامة ، وليس من رجالات الطبقة الارستقراطية .

أما بالنسبة للعلاقة بين النص الكتابى وشكل التحفة المعدنية فكانت قليلة فى الفترة موضوع الدراسة ، وتكاد تقتصر على التحف المعدنية الصفوية دون التيمورية ، وتتضح تلك العلاقة من خلال بعض أشكال التحف المعدنية دون غيرها والمتمثلة فى الكشاكيل المعدنية^(٣٧٣) ، والتي تأخذ شكل القارب ، وتتضمن تلك التحف نصوصاً كتابية يشتمل بعضها على صيغة التوسل بالأئمة الشيعة الاثنى عشر^(٣٧٤) ، وبعضها الآخر يشتمل على آية قرآنية^(٣٧٥) نصها « أما السفينة فكانت لمساكين يعملون فى البحر فأردت أن أعيبها وكان وراءهم ملك يأخذ كل سفينة غصبا^(٣٧٦) » .

وفى كلتا الحالتين سواء الكتابات الشيعية ، أو الآيات القرآنية ، فإن هناك علاقة واضحة بين النص الكتابى وشكل التحفة المنفذ عليها ، فالكشكول يشبه القارب أو السفينة التى تمثل مركب النجاة التى يتمكن الشخص من خلالها الوصول إلى بر الأمان .

فالقارب هو الأداة أو الوسيلة ، والنص الكتابى هو المجداف الذى من خلاله يستطيع الشخص قيادة القارب إلى بر الأمان سواء أكان آية قرآنية أو نصاً مذهبياً .

أما عن العلاقة بين النص الكتابى والغرض الذى من أجله صنعت التحفة

(٣٧٣) اللوحات : (٢٣ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢) .

(٣٧٤) اللوحات : (٢٣ ، ٥٠) .

(٣٧٥) اللوحات : (٥١ ، ٥٢) .

(٣٧٦) سورة الكهف : آية ٧٩ .

فكانت أكثر وضوحاً على كل من التحف المعدنية التيمورية والصفوية ، وتتضح هذه العلاقة في بعض أنواع التحف دون غيرها ، كأدوات الكتابة (المقالم^(٣٧٧) ، والدوى^(٣٧٨)) ، وأدوات الإضاءة (كالشماعد^(٣٧٩) ، والمسارج^(٣٨٠) ، بالإضافة إلى معظم الآلات الحربية سواء الدفاعية^(٣٨١) منها أو الهجومية^(٣٨٢) ، إلى جانب بعض الصفائح المعدنية^(٣٨٣) ، وبعض التحف الأخرى كالمراجل^(٣٨٤) وأدوات الاستحمام (شكل ٣٠).

فأدوات الكتابة تتضمن عبارات أو رباعيات فارسية تتعلق بالخط والكتابة ، مثال ذلك : ما ورد على مقلمة من النحاس^(٣٨٥) ، يشغل حافة غطاؤها رباعى فارسي بصيغة :

از خون دل نوشتم نزدیک یار نامه اینی رأیت دهره من هجرک القيامة
سر زخطت ندرام چون قلم کرسرم بر داری از بر چون دوات
الترجمة :

كتبت بدم قلبي رسالة إلى حبيبي إني رأيت دهره من هجرک القيامة
حتى وإن ترفع أنت رأسى عن صدرك الشبيه بالدواة
أيضاً ما ورد على ظاهر بدن دواة من البرونز^(٣٨٦) ، بصيغة :
تا قلم توقيع سلطانی بوسید زین دوات

(٣٧٧) لوحة ٤ .

(٣٧٨) لوحة ٣٤ .

(٣٧٩) اللوحات : (٢٨ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٦٣ ، ٦٩) .

(٣٨٠) Komaroff : The Golden Disk , PL. 14, P. 184 .

(٣٨١) اللوحات : (٢٦ ، ٢٧ ، ٤٥ ، ٤٦أ - ب ، ٤٧) .

(٣٨٢) اللوحات : (٣٣ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٨٦ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩١ ، ٩٢) .

(٣٨٣) اللوحات : (٦ ، ٤٤ ، ٤٨ ، ٥٦ ، ٥٧) .

(٣٨٤) لوحة ٧ .

(٣٨٥) لوحة ٤ .

(٣٨٦) لوحة ٣٤ .

ازسیاهی دم بدم بیرون دهد آب حیات

الترجمة :

طالما قبل قلم التوقيع السلطاني هذه الدواه

يخرج من الحبر الأسود لحظة بعد لحظة ماء الحياة

ويتضح من مضمون النصين السابقين مدى الارتباط بين الغرض الذي من أجله صنعت التحفة وبين النص الكتابي ، الذي نفذ في وضع بارز ومناسب على التحفتين كلتيهما .

ومن بين التحف المعدنية التي يرتبط النص الكتابي بالغرض الذي من أجله صنعت تلك التحف ما ورد على بعض أدوات الإضاءة كالشماعد والمسارج^(٣٨٧) ، فبالنسبة للشماعد غالباً ما كان يرد عليها رباعيات فارسية من قصة الفراشة والشمعة ، من ذلك ما ورد على بدن شمعدن من النحاس الأصفر^(٣٨٨) ، من خلال ثلاثة مستويات أفقية ، يتضمن كل مستوى أربعة بحور مستطيلة متماسة ، ونص الكتابات :

شمع من نیست بجا غمکده افروزی تو

بکما رفت وجه شد این همه دل سوزی تو

الترجمة :

إن خبا شمعی فأنت مبدد الهموم ولكن إلى أين ولت كل مواساتك وخرقتك

كما يشغل بيت الشمعة (الشماعة) رباعى فارسى آخر ، بصيغة :

زانش عشقت علم زد رشته جانم چو شمع

(٣٨٧) ظهر في القرن (٨هـ / ١٤م) طراز من المسارج مزود بخزان على شكل كرة مضغوطة ومثبتة على أنبوبة في قاعدة خاصة ، وأحياناً يجرى تصنيف هذا النوع مع الشماعد رغم أن بعضها يحتوى ضمن الكتابات المنقوشة عليه تسمية المرسجة .

- بدائع الفن الإسلامى فى متحف الهرميتاج ، ص ١٠٤ .

(٣٨٨) لوحة ٣٧ .

اشك شد يكسر تنم وز ديدہ ميرانم چو شمع

الترجمة :

من نار عشقك أضاءت فتيلة روجي كالشمع
صار جسدی كله دموعا وكنت أهرق من عيني الدموع كالشمع .
أيضاً ما ورد على فوهة مسرجة من النحاس من العصر التيموري مؤرخة بسنة
(٨٦٣هـ / ١٤٥٨ م) بصيغة :

(لوقف هذه المسرجة المنيرة المضيئة بالعنايات الأزلية والسعادات الأبدية) .

وبأسفل هذا الشريط شريط كتابي آخر بصيغة :

(في شهور سنة ثلث وستين وثمانماية على الروضة الرضوية أفقر العباد)

ومن خلال المثالين السابقين يتضح مدى الارتباط بين النص والغرض الذي من
أجله صنعت تلك التحف ، فقد صنعت بغرض الإضاءة ، وذلك من خلال
الإشارات التي وردت ضمن الكتابات المنقذة عليها ، إلى جانب أن تلك الكتابات
تضمنت أسماء تلك التحف ، والأماكن التي أوقفت عليها كمشهد^(٣٨٩) الإمام
الرضا بمدينة مشهد^(٣٩٠) .

(٣٨٩) المشهد : لغة هو مجمع الناس ومحفلهم ، وكل مكان يشهده الخلق ويحتشدون به فهو مشهد ،
وقد شاع استعمال كلمة المشهد في العراق قديماً وحديثاً لمرقد الأئمة .
- سعاد ماهر : مشهد الإمام علي في النجف وما به من الهدايا والتحف ، دار المعارف ، ١٩٦٩ ،
ص ١١٧ .

(٣٩٠) مشهد : مدينة تاريخية ودينية ، حالياً مركز محافظة خراسان ، وتقع في جنوب جبال ، هزار
مسجد « أي الألف مسجد ، وهي مدينة مقدسة لدى الشيعة حيث يوجد بها مقام وقبر الإمام
الثامن علي الرضا بن موسى ، والذي يعتبر من أهم المزارات لدى الشيعة الإمامية ، وقد نالت تلك
المدينة إبان حكم التيموريين في القرن الخامس عشر الميلادي كل عناية واهتمام ، حيث قام «
شاه رخ ، بتوسعة حرم الإمام الرضا ، كما قامت زوجته « كوهر شاه ، ببناء مسجد آخر بجوار
مشهد الإمام الرضا ، والذي يعرف باسمها .

- أنور الياسين : إيران - تراث الروح ونسائم الانفتاح ، مجلة العربي ، العدد ٤٤٧ ، أغسطس
١٩٩٨ ، ص ٤٦ .

من جهة أخرى ، فإن العلاقة بين النص الكتابي والغرض الذي من أجله صنعت التحفة يظهر بوضوح من خلال الآلات الحربية سواء الدفاعية منها أو الهجومية ، فغالباً ما تتضمن النصوص الكتابية الكثير من الآيات القرآنية التي تشمل مضامينها على معاني الحفظ والوقاية من الشرور والمهالك ، بالإضافة إلى معاني النصر والظفر بالأعداء ، والاستعانة بالله تعالى لتحقيق هذا النصر ، هذا فضلاً عن العديد من أسماء الله الحسنى والتي وردت بصيغة المنادى والتي يقصد منها التضرع إلى الله عز وجل ، مثال ذلك :

ما ورد على خوذة من الصليب^(٣٩١) من العصر التيموري ، تتضمن نصاً قرآنياً بالقرب من الحافة ، بصيغة : (بسم الله الرحمن الرحيم الله لا إله إلا هو الحي القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم له ما في السموات وما في الأرض أولئك أصحاب النار هم فيها خالدون^(٣٩٢)) .

ويعلو الشريط الكتابي رسوم أوراق نباتية تتضمن بعضاً من أسماء الله الحسنى .
أيضاً ما ورد على واقية ذراع من الصليب^(٣٩٣) من العصر الصفوي ، مؤرخة بسنة (١١٢٣ هـ / ١٧١١ م) تتضمن عبارات دعائية ، وعبارات الحسبة ، والحوقة ، بصيغة :

« يا قاضي الحاجات » ، وحسبى الله / ما شاء الله لا حول ولا قوة إلا بالله .
بالإضافة إلى ذلك فقد ورد على نصل خنجر من الصليب^(٣٩٤) ، ينسب إلى

(٣٩١) اللوحات (٣٠ ، ٣١)

(٣٩٢) سورة البقرة : الآيات ٢٢٥ ، ٢٥٧ .

(٣٩٣) لوحة (٤٦ أ - ب) .

(٣٩٤) لوحة ٣٣ .

ورد أيضاً على نصل خنجر من الصليب ، محفوظ بمتحف الهيرميتاج ، ومؤرخ بالنصف الثاني من القرن (١٠ هـ / ١٦ م) رباعي فارسي ، يتضمن العلاقة بين النص والغرض الذي من أجله صنعت التحفة ، بصيغة :

هرکاه که خنجر از کین دم رده است خون نری او زمانه برهم رده است
اذا نازکی و صفای جوهر که دروست ما ننده برک پید شبنم زده است
الترجمة : في كل وقت تحدث خنجرک عن الانتقام تسبب الزمان في إراقة دمائه
من رقة الجواهر المرصعة فيه وصفائها ومثل ورقة الصفصاف النديّة =

نهاية القرن (٩هـ / ١٥م) بيتان من الشعر محصوران داخل بحور مستطيلة ، بصيغة :

بيد خنجر ميكشدهر صبحدم بر روی ما
من درین فکرم که او بيد يست خنجر جون ميكشد
خنجر کين بكف آن شوخ ستمکر دارد
بهرخون ريز کسان بازجة در سر دارد

الترجمة :

يشهر الصفصاف خنجرا في وجهي كل صباح
حتى أنني أتخيل كل من يشهر خنجرا صفصافا
وهذا الظالم الجريء يحمل في قبضته خنجر الانتقام
وذلك لإراقة الدماء ولا شيء غير ذلك يدور في رأسه

من الآلات الحربية التي وصلتنا والتي ترتبط النصوص الكتابية فيها بالغرض الذي من أجله صنعت تلك الآلات ، نصل سيف من الصلب^(٣٩٥) محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(٣٩٦) ، من العصر الصفوي ، يتضمن ثلاثة أشرطة أفقية تشتمل على بعض العبارات الشيعية التي تختص بولاية الإمام علي كرم الله وجهه ، بالإضافة إلى لفظ الجلالة واسم الرسول ﷺ والخلفاء الأربعة الراشدين - من المحتمل أن تكون أسماء الخلفاء الراشدين قد أضيفت في فترة لاحقة لإنتاج السيف ، حيث إنها منفذة على واقية السيف وليس النصل - ، واسمى الحسن والحسين ، إلى جانب بعض العبارات الدعائية والآيات القرآنية التي تتضمن الحمد والثناء على الله تعالى ، وتمنى النصر على الأعداء .

واعتقد أن تنفيذ التحفة بهذا الشكل ، من حيث وجود مثل هذا الكم من

= وعلى الجانب الآخر للنصل بيت شعر آخر بصيغة :

بزن برسینه من خنجری زراحت بردلم بکشادری جند

الترجمة : لتغمد في صدري طعنات الخنجر حتى يستريح قلبي مما اعتراه من ألم

بدائع الفن الإسلامي في متحف الهرميتاج ، لوحة ٨٦ ، ص ١١٧ .

(٣٩٥) اللوحات : (٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦) .

(٣٩٦) رقم السجل : (٩٩٧٤) .

الكتابات عليها ، ربما تستخدم كأداة يستخدمها الشاه للظهور فى الاحتفالات والمناسبات الدينية ، ولا يتم استخدامها كأداة فعلية للقتال .

أيضاً ما ورد على نصل سيف من الصليب^(٣٩٧) ، محفوظ بالمتحف الإسلامى^(٣٩٨) ، ويتضمن عبارات دعائية بصيغة (يا قاضى الحاجات - يا كافى المهمات) .

أيضاً ما ورد على نصل سيف ثالث^(٣٩٩) محفوظ بالمتحف نفسه^(٤٠٠) ، بصيغة :
(ما سيف إلا ذو الفقار ولا فتى إلا على) (وأنزلنا الحديد فيه بأس شديد ومنافع للناس وليعلم الله من ينصره ورسله « بالغيب إن الله قوى عزيز »)^(٤٠١) .

من جهة أخرى فقد وصلتنا بعض التحف المعدنية الأخرى التى تتضمن نصوصاً كتابية حرص النقاش أن يربط بين مضمون النصوص والغرض الذى من أجله صنعت تلك التحف ، مثال ذلك : ما ورد على مرجل من البرونز^(٤٠٢) من العصر التيمورى مؤرخ بسنة (٨٠١ هـ / ١٣٩٩ م) يتضمن آية قرآنية ، وحديثاً نبوياً بصيغة :

(قال الله تبارك وتعالى أجعلتم سقاية الحاج وعمارة المسجد الحرام^(٤٠٣) .. وقال عليه السلام من بنى سقاية فى سبيل الله تعالى بنى الله تعالى له حوضاً فى الجنة) .

ويتضح من النص الكتابى المنفذ على حافة ظاهر المرجل الغرض الذى من أجله صنع ، فمعنى السقاية سواء سقاية حجاج بيت الله الحرام أو بناء الأسبلة لسقاية الناس والثواب الذى يناله صاحب تلك المنشأة ، والتى ورد معناها على المرجل تدل على أنه استخدم كسبيل لوضع الماء فيه لرواد ضريح أحمد اليسوى بالتركستان .

(٣٩٧) لوحة ٨٦ .

(٣٩٨) رقم السجل : (٤٣٦٥) .

(٣٩٩) اللوحات (٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩) .

(٤٠٠) رقم السجل : (٤٢٦٦) .

(٤٠١) سورة الحديد : آية ٢٥ .

(٤٠٢) لوحة ٧ .

(٤٠٣) سورة التوبة : آية ١٩ .

من التحف المعدنية الأخرى التي يرتبط النص الكتابي فيها بالغرض الذى من أجله صنعت التحفة سطل من النحاس (شكل ٣٠) مؤرخ بالنصف الثانى من القرن (٩هـ / ١٥م) ، يتضمن نقشا كتابياً بالقرب من حافة ظاهر البدن يشتمل على رباعى فارسى نصه :

جون بحمام در ايدمه من بيوسته قرص زرین فلك سطل ومه نردسته
تا بحمام در ايدمه من بيوسته سطل آبيست مرادیده واپرو دسته

الترجمة :

حينما يأتى قمرى إلى الحمام مشرق النور
وتصبح الشمس والقمر قطعة نرد
كلما يفد بدرى إلى الحمام
تترأى له عينى سطل ماء وحاجبى يده

ويتضح من خلال النص الكتابي مدى التوافق بين مضمون الرباعى الفارسى والغرض الذى من أجله صنعت التحفة ، والتي تبين أن هذا السطل - كما هو واضح من النص - كان مخصصاً للاستحمام .

كما وصلتنا بعض الصفائح المعدنية التي تتضمن نصوصاً كتابية ترتبط بالغرض الذى من أجله صنعت تلك التحف ، من ذلك ، صفيحتان معدنيتان من الصلب^(٤٠٤) على ضلفتى باب ضريح أحمد اليسوى ، وتتضمنان نقشاً كتابياً بصيغة الابتهاال والتضرع إلى الله تعالى ببعض أسمائه وصفاته . ونص الكتابات : (يا حنان يا منان يا ديان يا رحمان يا سبحان يا برهان) .

ومضمون هذه الكتابات يناسب تماماً المكان المنفذ عليه والذى يمثل إحدى المنشآت الدينية من العصر التيمورى .

أيضاً ما ورد على حلية باب من الصلب^(٤٠٥) ، مؤرخة بالقرن (١١هـ / ١٧م)

(٤٠٤) لوحة ٦ .

(٤٠٥) لوحة ٤٤ .

تتضمن عبارة دعائية نصها (يا مفتاح الأبواب)^(٤٠٦) ، وآية قرآنية نصها « سلام عليكم بما صبرتم فنعم عقبى الدار »^(٤٠٧) ، ويتناسب مضمون النص الكتابي مع وجود مثل هذه الحليات على الأبواب التي تزينها .

وفضلاً عن الأنماط السابقة للعلاقة بين النصوص الكتابية وبين الموضوع الزخرفي وشكل التحفة والغرض الذي من أجله صنعت ، فقد وصلنا عدد قليل من التحف المعدنية جمع بين النص الكتابي وأكثر من عنصر من العناصر المرتبطة به وذلك في الفترة موضوع الدراسة ، مثال ذلك : درع من الصلب^(٤٠٨) من العصر التيموري مؤرخ بسنة (١١١٤ هـ / ١٧٠٢ - ١٧٠٣ م) تتوسط ظاهر التحفة بخارية تتضمن نصاً كتابياً بصيغة (لا فتى إلا على ولا سيف إلا ذو الفقار) ، بينما يشغل الأركان الأربعة للدرع منظر انقضاخ ، وفيه رسم لأسد ينقض على غزال ، فالنص الكتابي يتضمن عبارة شيعية (لا فتى إلا على) فقد صنع الدرع في الفترة الصفوية ومن ثم يلزم وجود مثل هذه العبارة ، أما عبارة (ولا سيف إلا ذو الفقار) فعلى الرغم من أنها غير مناسبة على هذه التحفة - والتي عبارة عن درع والذي يعد من الآلات الدفاعية ، وليس سيفاً كما تضمنت العبارة - لكن تجاوزاً يمكننا اعتبارها من العبارات التي يرد استعمالها كثيراً على التحف المعدنية والتي تعد مكملة للعبارة السابقة عليها والتي كان يقصدها النقاش .

بينما يدل منظر الانقضاخ على أن صاحب التحفة سوف يتمكن من عدوه مثلما هو الحال في الرسم .

ومن ثم فإن هذه التحفة تظهر أكثر من غيرها مدى التوافق بين النص الكتابي والموضوع الزخرفي وشكل التحفة ووظيفتها وهي تعتبر من التحف المعدنية الصفوية المتميزة .

(٤٠٦) وردت هذه العبارة كثيراً على مداخل الخلفيات المعمارية في تصاوير المخطوطات المختلفة ، سواء أكانت رسوم حصون أو قصور أو مساجد .

انظر : Ashrafi (M. M) : Persian - Tajik poetry in XIV - XVII Centuries : Miniatures, Dushanbe, 1974, PLS. 38-39, PP. 52, 53 .

(٤٠٧) سورة الرعد : آية ٢٤ .

(٤٠٨) لوحة ٤٧ .

الباب الثالث

دراسة مقارنة بين الكتابات على التحف المعدنية والعمائر فى الفترة موضوع الدراسة

- الفصل الأول : من حيث أنواع الخطوط .**
- الفصل الثانى : من حيث مضمون الكتابات .**
- الفصل الثالث : المواءمة بين نوع الخط والمناطق التى يشغلها .**

لقد وقع اختيارى على العمائر التيمورية والصفوية لعقد الدراسة المقارنة مع التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة دون غيرها من التحف التطبيقية الأخرى، لعدة أسباب أجملها فيما يلى :

- قلة استخدام الكتابات على التحف التطبيقية المعاصرة ، بل وندرتها مثل الخزف والنسيج والسجاد وغيرها .

- تنوع الكتابات على العمائر ما بين الكتابات التسجيلية من ألقاب وتوقيعات صنّاع وتواريخ بالإضافة إلى الكتابات الدينية والمذهبية والفارسية .

- العلاقة بين الكتابات المنفذة على التحف المعدنية باعتبارها تحفا تخص السلاطين والأمراء وكبار رجال الدولة ، وبين العمائر التى أمر بتشيدتها الرعاية أنفسهم (السلاطين والأمراء وغيرهم) .

وقد تناولت المقارنة من حيث أنواع الخطوط ، ومضمون الكتابات فضلا عن المواءمة بين نوع الخط والمناطق التى يشغلها سواء على المعادن أو العمائر موضحا أوجه الشبه والاختلاف بين أنواع الخطوط ، ومضمون الكتابات ، والعلاقة بين النقوش الكتابية والتحف المعدنية أو المنشآت المعمارية المنفذة عليها .

الفصل الأول

من حيث أنواع الخطوط

لعبت الكتابات الأثرية دوراً واضحاً ليس على العمائر الإيرانية في العصرين التيموري والصفوي وحسب بل على العمائر الأخرى بمختلف أشكالها وأنواعها في سائر أنحاء العالم الإسلامي شرقه وغربه ، وذلك في العصور التاريخية المختلفة ؛ وقد تميزت تلك الكتابات بالتنوع سواء في الشكل أو في المضمون ، بحيث أصبحت تشكل ظاهرة هامة بين ظواهر الفن الإسلامي .

هذا وقد استخدم الفنان العناصر الزخرفية الهندسية والكتائية جنباً إلى جنب على أسطح العمائر^(١) . ولكن سرعان ما وجد النقاش في الكتابات مجالاً لإظهار عبقريته لا سيما وأن اتساع الأسطح على العمائر قد أتاح له كل فرص الإبداع ، فأطلق يده وخياله معاً وأنتج أشكالاً متنوعة للخط .

وكان من أثر ذلك أن تميزت النقوش على العمائر عن أنواع النقوش الأخرى ، حيث انفردت بطراز خاص عن غيرها ، وفيه غير هذا كبر يساعد على إمكانية قراءتها عن بعد ، وفيه فوق ذلك كله تحرر من القيود التي تعوق الإنطلاق^(٢) .

وقد تنوعت أشكال الخطوط ، والأماكن التي نقشت فيها تلك الخطوط على العمائر ، فبالنسبة للخطوط ، فقد استخدم الفنان الإيراني عدة أنواع من الخط الكوفي أهمها على الإطلاق الكوفي الهندسي ، كما استخدم نستعليق إلى جانب الثلث^(٣) .

أما فيما يتعلق بالأماكن التي نقشت فيها تلك الكتابات ، فتميزت بالتنوع فمنها ما نفذ على صدور المداخل أو أعلى المحاريب أو أعلى واجهة إيوان القبلة أو غيره من الإيوانات الأخرى المطلة على الصحن ، ومنها ما هو على هيئة

(١) The Architural Treasures of Uzbekistan . A Museum in the , (١) Tashkent 1981, P. 33 .

(٢) إبراهيم جمعة : المرجع السابق ، ص ٧٩ .

(٣) محمد يوسف كياني : معماری ایران در اسلام ، تهران ١٣٦٦ هـ . ش ، ص ٢٤٦ .

أشرطة كتابية تمتد بطول الواجهة أو أعلى المدخل الرئيسى أو تشغل الواجهات الأربع المطلة على الصحن^(٤).

وتتميز العمائر الإيرانية فى العصرين التيمورى والصفوى بأن الكتابات شغلت مساحات كبيرة ومتسعة بحيث لا يكاد يخلو عنصر من العناصر المعمارية من تنفيذ العديد من الكتابات سواء داخل أشرطة كتابية أو تغشى سطح العنصر المعمارى بالكامل .

هذا ولقد كانت هناك علاقة واضحة بين الكتابات على المعادن والعمائر المعاصرة لها فى الفترتين التيمورية والصفوية ، من حيث تنوع أشكال الخطوط المنفذة على كليهما بالإضافة إلى تنوع مضامين الكتابات على المعادن والعمائر أيضاً .

والى جانب تلك العلاقة الواضحة بين كتابات المعادن والعمائر ، فلقد كان هناك أوجه الاختلاف التى ميزت الكتابات على العمائر عن مثيلتها على المعادن والعكس بالعكس .

وسوف أتناول فى هذا الفصل أنواع الخطوط التى شاع استخدامها على العمائر التيمورية والصفوية ، مع مقارنتها بمثيلتها على المعادن ، موضحاً أوجه الشبه والاختلاف بين تلك الخطوط المنفذة على العمائر والمعادن .

فبالنسبة للخطوط التى استخدمت على العمائر فقد تميزت بالتنوع مثلما كان الحال على التحف المعدنية المعاصرة ، ومن بين تلك الخطوط الكوفى بأنواعه ، والثلث ، والفارسى .

أولاً : الخط الكوفى :-

يعد من أكثر أنواع الخطوط شيوعاً على العمائر التيمورية والصفوية ، كما استخدم أيضاً على المعادن المعاصرة ، لكنه كان أكثر استخداماً على العمائر عن

(٤) محمد حمزة الحداد : العلاقة بين النص التأسيسى والوظيفة والتخطيط المعمارى للمدرسة فى العصر المملوكى ، ضمن أبحاث ندوة « المدارس فى مصر الإسلامية » ، سلسلة تاريخ المصريين ، العدد رقم ٥١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢ ، ص ٢٧٥ .

التحف المعدنية .

فبالنسبة للمعادن فقد اقتصر استخدامه فى نطاق محدود ، وذلك فى بدايات العصر التيمورى ، ثم اختفى تماماً من على بقية نماذج ذلك العصر ، بينما لم يظهر على أى من التحف المعدنية الصفوية .

أما على العمائر فكان يمثل القاسم المشترك مع خط الثلث المنفذ على تلك العمائر باختلاف وظائفها وأشكالها ، بل أنه يمكننا القول بأنه تفوق على أنواع الخطوط الأخرى المنفذة معه من حيث المساحات المنفذ عليها .

وقد تفرع الخط الكوفى المنفذ على العمائر إلى عدة أنواع مثلما تفرع على المعادن التيمورية ، وإن كانت أنواعه على العمائر أكثر تميزاً وتطوراً عن تلك المنفذة على المعادن ومن بين أنواع الخط الكوفى التى استخدمت على العمائر ، ونفذ بعضها على المعادن :-

الكوفى المربع الهندسى ^(٥) (الأشكال ٦٤ ، ٦٦ ، ٦٨) :

لم أتناول هذا النوع من الخط بالدراسة ، عندما تناولت سائر أنواع الخط الكوفى على المعادن ، حيث لم ترد أية نماذج من هذا الخط على التحف المعدنية ، ويرجع ذلك لطبيعة هذا الخط التى تحتاج إلى مساحات كبيرة ومسطحة لينفذ عليها ، ومن ثم فإن العمائر كانت مناسبة تماماً لهذا الخط دون المعادن ؛ كما أنه كان يغلب على نصوص ذلك الخط الصفة الدينية ، وبالتالي فإنها تكون مناسبة تماماً لاستخدامها على العمائر دون غيرها من التحف التطبيقية بصفة عامة والمعادن بصفة خاصة .

وهذا النوع من الخط يتم فيه ترتيب الكتابة الكوفية القائمة الزوايا بداخل أشكال هندسية مختلفة كالمثلث والمربع والمستطيل والدائرة والمثلث وغيرها من

(٥) يعد إطلاق هذا المصطلح على هذا النوع من الخط أكثر تعميماً من إطلاق لفظ الهندسى عليه ، حيث إن الكوفى الهندسى تعبير غير جامع لأن الكوفى بعامة هندسى .
فالكوفى مربع من حيث النشأة ومن حيث التوزيع الصرف ، والتى لا توجد فى غيره تقريباً ، ومن حيث الأسلوب العام وأسلوب القراءة .

الأشكال الهندسية .

وعلى أية حال فإن هذا الخط بأشكاله المختلفة يعد من أنواع الخط الكوفي الأكثر شيوعاً على العمائر ، وقد كثر استخدام تلك الأشكال الهندسية فى إيران منذ القرن (٦هـ / ١٢م) ، ووجد هذا النوع أول الأمر فى المباني المتخذة من الطوب المحروق حيث أمكن إستخدام قطع من الطوب متفاوتة الحرق فى إبداع هذه الأشكال الكتابية (٦) .

وهذه الطريقة هى أكثر إستخداماً على العمائر فى الفترتين التيمورية والصفوية .

الكوفي المضفور :-

إستخدم الكوفي المضفور جنباً إلى جنب مع أنواع الخطوط الأخرى سواء على العمائر أو المعادن فى الفترة موضوع الدراسة ، ولكنه لم يستخدم بالدرجة نفسها التى استخدم بها الكوفي الهندسى فاحتل المرتبة الثانية بعد الكوفي الهندسى على العمائر .

فى حين كان استخدامه نادراً جداً على التحف المعدنية المعاصرة (٧) ، ووجد مدمجاً مع بعض العناصر الزخرفية الأخرى كرسوم رؤوس آدمية متقابلة ومتدابرة (شكل ٥٥) .

أما على العمائر فقد توافرت فى هذا الخط كل العناصر الزخرفية من ضمير بعض الحروف وجدلها مع بعضها (٨) . كما تلاعب الفنان بالأشكال الخاصة بضمير قامات الحروف ، بحيث غلب عليها أحياناً الشكل الهندسى (٩) ، وفى أحيان أخرى استخدم بعض الأشكال المتنوعة لضمير تلك القامات (١٠) .

(٦) إبراهيم جمعة : المرجع السابق ، ص ٧٩ - ٨٣ .

(٧) لوحة ٢ .

(٨) حسين عليوة : الكتابات الأثرية العربية ، ص ٢١٢ .

(٩) اللوحات : (١١٧ ، ١١٨) .

(١٠) Voronina (V.) Arcitectural Monuments of Middle Asia, Leningrad 1969 PLS. 69, 72 .

هذا وقد ورد الكوفي المضاف على العماثر مدمجاً مع بعض الأنواع الأخرى كالکوفي المورق ، حيث أضاف النقاش لبعض الحروف رسوم أوراق نباتية متقابلة ، وفي كل الأحوال فقد نفذت الكتابات الكوفية المضافورة على أرضية نباتية من فروع وأوراق .

الكوفي البسيط :-

نفذ النقاش هذا النوع من الخط بإسلوب واحد يكاد يكون متكرراً على المعادن الإيرانية والعماثر المعاصرة لها ؛ وذلك من خلال إضافة زيادة بسيطة أو شرطة صغيرة لهامات حروف هذا الخط ، ونلاحظ أن هذا الخط كان قليل الاستخدام على المعادن حيث اقتصر استخدامه على التحف التيمورية المبكرة دون الصفوية .

أما على العماثر فقد استخدم بصورة أكثر وضوحاً من استخدامه على المعادن ، لكنه يأتي في مرتبة تالية بعد الكوفي الهندسي ، حيث استخدم منفذاً داخل أشرطة مستطيلة سواء على الواجهات (شكل ٦٤) أو المداخل ، في حين كان استخدام الكوفي الهندسي منفذاً داخل مساحات مستطيلة ومربعة على جميع الواجهات وأبدان المآذن وعلى المداخل وبواطن العقود .

الكوفي المورق والكوفي المزهر :-

مثلاً كان الحال بالنسبة للكوفي المضافور والبسيط من حيث استخدامهما في مرحلة تالية بعد الكوفي الهندسي ، ينطبق ذلك أيضاً على الكوفي المورق والمزهر ، حيث استخدماً على العماثر أيضاً ، ولكن بشكل بسيط ، ومع هذا فإن استخدامهما على العماثر فاق استخدامهما على التحف المعدنية المعاصرة ، والذي اقتصر على التحف المعدنية التيمورية واختفى تماماً من على التحف الصفوية .

أما فيما يتعلق باستخدامهما على العماثر ، فقد نفذ بشكلين مختلفين أحدهما تنبثق فيه العناصر المورقة من هامة الحرف مباشرة (Foliated) ، والآخر تنبثق فيه العناصر المورقة من أفرع نباتية قد تقصر أو تطول تتصل بهامات الحروف (Floriated) وذلك حسب المساحة المتاحة أمام النقاش لتنفيذ نقوشه الكتابية .

ويعد الشكل الثاني للخط الكوفي هو الأكثر شيوعاً على العماثر من الشكل الأول.

ثانياً : خط الثلث :-

يعد خط الثلث من أهم الخطوط المنسوبة^(١١)، حيث قارب درجات الكمال رسماً ووزناً في الفترة موضوع الدراسة ، فلقد أدى دوراً هاماً في زخرفة معظم المنتجات الفنية في العصرين التيموري والصفوي ، بالإضافة إلى العمائر بأشكالها المختلفة .

وقد نفذ هذا الخط على العمائر والتحف المعدنية المعاصرة لها بإسلوب واحد تقريباً حيث استمد الفنان طوابع الحروف كالألفات واللامات وهامات الكافات وطوابع الطاء والظاء بطول الشريط الكتابي وأنهاها بشكل شرطة أو شوكة صغيرة تتجه إلى اليمين مثلها في ذلك مثل الخط الكوفي البسيط ذي الزيادات (الأشكال ٦٥ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٧٠ ، ٧٤ ، ٧٦) .

ولكن على الرغم من أن كلا الخطين قد نفذوا بإسلوب واحد على العمائر والمعادن ، إلا أن هناك ملاحظة تستحق الاهتمام ، ألا وهي أن خط الثلث كان أكثر تميزاً على المعادن منه على العمائر ، حيث إنه استخدم على العديد من التحف المعدنية بصورة منفردة ، فلم تكن معه نقوش كتابية أخرى ، وإن وجدت تلك الخطوط الأخرى فإن خط الثلث يحتل مساحة أكبر من هذه الخطوط ، أما على العمائر فإن خط الثلث لم يرد بصورة منفردة ، وإنما وردت معه عدة خطوط أخرى كالكوفي بأنواعه (شكل ٦٧) وأحياناً الفارسي ، ليس هذا وحسب بل غالباً ما يتخلل الشريط الكتابي المنفذ بخط الثلث نصاً كتابياً آخر يختلف في الشكل والمضمون عن خط الثلث وغالباً ما يكون منفذاً بأحد أنواع الخط الكوفي^(١٢) .

من جهة أخرى ، فلقد استخدم خط الثلث في تنفيذ العديد من النقوش الكتابية ذات المضامين المختلفة سواء الدينية ، أو المذهبية ، أو التسجيلية وينطبق هذا على كل من المعادن والعمائر ، وهو في هذا يختلف عن الخط الكوفي الذي اقتصر استخدامه على تنفيذ الكتابات ذات المضمون الديني على العمائر والمعادن إن وجد .

(١١) يوسف ذنون : خط الثلث ومراجع الفن الإسلامي ، ص ١١٣ .

(١٢) انظر على سبيل المثال اللوحات : (١٠٣ ، ١١٠ ، ١١٢ ، ١١٧) .

ثالثاً : الخط الفارسي :-

على الرغم من أن الخط الفارسي يعد ابتكاراً إيرانياً خالصاً ، استخدموه في كتاباتهم وآدابهم وعلى منتجاتهم الفنية ، إلا أنه كان قليل الاستخدام على العمائر ، أو بمعنى أكثر تحديداً لم يحتل المرتبة الأولى بين الخطوط التي استخدمت على العمائر ، فقد احتل الخط العربي بنوعيه اليابس واللين المرتبة الأولى يليه الخط الفارسي ، ويرجع ذلك بلا شك إلى مضمون النصوص الكتابية المنفذة على العمائر والتي تحتوى على العديد من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية والعبارات الدينية التي لا بد من أن تكتب بالعربية .

بالإضافة إلى أن طبيعة الحروف العربية سواء المنفذة بالكوفي أو الثلث تتناسب مع الأشكال الزخرفية المنفذة معها أكثر من حروف الخط الفارسي فعلى الرغم من أنها منفذة بالأبجدية العربية إلا أن طبيعة الخط الفارسي لا تتناسب مع الأشكال الزخرفية المنفذة مع الحروف العربية .

أما عن الخط الفارسي على التحف المعدنية فقد كثر استخدامه على تلك التحف عن العمائر المعاصرة ، فقد استخدم جنباً إلى جنب مع الخطوط العربية على المعادن التيمورية ، وفي نهاية العصرين التيموري والصفوي استخدم بصورة منفردة على بعض التحف المعدنية .

ومعظم الكتابات المنفذة بالخط الفارسي على المعادن كانت تتضمن رباعيات فارسية ذات أغراض مختلفة تنوعت ما بين الغزل الحسى ، والغزل الروحي ، وغيرهما ومثل هذه المضامين لا يمكن استخدامها على العمائر ، حيث لا تتناسب مع الغرض الذى من أجله أنشئت تلك العمائر ؛ فقد استخدم الخط الفارسى على العمائر فى تنفيذ بعض الكتابات التسجيلية ، وبعض الأشعار ذات المضمون الشيعى .

وعلى الرغم من استخدام الخط الفارسي على كل من المعادن والعمائر المعاصرة لها إلا أنه كان أكثر شيوعاً على المعادن دون العمائر ؛ وعلى أية حال فقد نفذ الخط الفارسي بأسلوب قريب إلى حد ما من ذلك المنفذ به خط الثلث على المعادن لدرجة أوجدت صعوبة كبيرة فى التفرقة بين كلا الخطين نظراً للتشابه الواضح بينهما ؛ وإن تميز الخط الفارسي فى تلك الفترة سواء على العمائر أو المعادن بالوضوح وبأن حروفه يمكن تمييزها عن بعضها ، كما أن كلماته لا يتصل بعضها ببعض بعكس ما كان عليه هذا الخط قبل الفترة التيمورية من تداخل كلماته وتشابك حروفه مما جعله بعيداً عن أصوله إلى حد كبير .

الفصل الثانى

من حيث مضمون الكتابات

تنوعت مضامين الكتابات على كل من المعادن والعمائر في الفترتين التيمورية والصفوية ، وعلى الرغم من هذا التنوع إلا أنه كان هناك تشابه إلى حد كبير بين مضمون تلك الكتابات .

وقد اشتملت تلك المضامين على العديد من الكتابات الدعائية ، بالإضافة إلى الكتابات التسجيلية من ألقاب وتوقيعات صنّاع وأسماء من صنعت لهم التحف أو أمروا بإقامة تلك المنشآت فضلا عن التواريخ .

ومن بين المضامين التي شاعت على كل من المعادن والعمائر والكتابات الدينية والمذهبية والأشعار الفارسية .

وسوف نتناول تلك المضامين من حيث أوجه الشبه والاختلاف فيما بينها على المعادن والعمائر ، وأي المضامين شاع استخدامها على المعادن أو العمائر ؟ وأيها قل ؟

وما السبب في شيوع تلك المضامين ، أو قلتها على المعادن أو العمائر ؟
ومن بين تلك المضامين : -

الكتابات الدعائية : -

تضمنت الكتابات الدعائية على العمائر والمعادن العديد من الكلمات والعبارات الدعائية المتشابهة ، ولكن يلاحظ أن تلك الكتابات كانت أكثر تنوعا على المعادن عن العمائر ، وخصوصا تلك العبارات الخاصة بالدعاء لمالك التحفة ، أو تلك العبارات التي يقصد منها العز والنصر والإقبال والسلامة وطول العمر وغيرها ؛ فمثل هذه العبارات يقتصر استخدامها على المعادن فقط ، لأن مضمونها يكون مناسباً تماماً للغرض الذي من أجله صنعت تلك التحف . ولا يستثنى من ذلك سوى بعض النصوص التسجيلية التي وردت على العمائر والتي تتضمن الدعاء لصاحب المنشأة أو من أمر بإقامتها .

ومن العبارات الدعائية التي وردت بصيغ تكاد تكون متشابهة على المعادن والعمائر بعض الكلمات والعبارات الدعائية التي يقصد منها التضرع والابتهال إلى الله تعالى بأسمائه الحسنى وصفاته ، ومن ثم فإن هذه العبارات تكون مناسبة تماماً للعمائر والوظائف التي شيدت من أجلها ، كما تكون مناسبة كذلك لبعض التحف

المعدنية كالألات الحربية دون غيرها من التحف المعدنية الأخرى .

فى حين تنفرد العمائر عن المعادن فى ورود بعض الأذكار الماثورة عن الرسول ﷺ والتي يأتى ذكرها مناسباً تماماً للعمائر عن المعادن .

فبالنسبة للعبارات الدعائية الخاصة بصاحب المنشأة أو بمن أمر بإقامتها ، فتشبه مثلتها الخاصة بمالك التحفة^(١٣) وقد وردت مثل هذه العبارات على العمائر التيمورية والصفوية مثال ذلك نص تأسيسى أعلى مدخل ضريح أحمد اليسوى بالتركستان^(١٤) بصيغة :-

١ - أمر بعمارة هذه الروضة الشريفة الأمير الأعظم ... أمير تيمور .

٢ - كوركاز ابن أمير ترغاي ... خلد الله تعالى ملكه وسلطانه .

نص تأسيسى آخر أعلى محراب مسجد بيبي خانم بسمرقند^(١٥) ، بصيغة (أمر ببناء هذا الجامع المبارك العالى أفضل الدنيا والدين أمير تيمور كوركاز ... خلد الله تعالى سلطانه ...)^(١٦) .

كما وردت مثل هذه العبارات بحجر مدخل مسجد الشيخ لطف الله^(١٧) بأصفهان بصيغة :

(... شاه عباس الموسوى الصفوى الحسينى بهادر خان خلد الله ملكه ...) .

وقد وردت مثل هذه العبارات على رقبة شمعدان من النحاس الأصفر من العصر التيمورى^(١٨) بصيغة :

(١٣) اللوحات : (١٥ ، ٥ ، ٣) .

(١٤) Туякбаева (Б.Т.): Эпиграфический декор архитектурного комплекса Ахмеда Ясави, Алма-Ата. 1989, стр. 30 .

(١٥) أنشأ هذا المسجد أمير تيمور لزوجته بيبي خانم فى سنة (٨٠٢ هـ / ١٣٩٩ م) ، وكان الفراغ من البناء سنة (٨٠٧ هـ / ١٤٠٤ م) .

(١٦) لوحة ١١١ .

(١٧) يقع هذا المسجد فى ميدان شاه بأصفهان ، وشيد فى بداية القرن ١١ هـ / ١٧ م ، وذلك فى عهد الشاه عباس الأول .

- Dury : Art of Islam, P. 223 .

(١٨) بدائع الفن الإسلامى فى متحف الهرميتاج ، لوحة ٧٤ ، ص ١٠٤ .

(... قطب الدنيا والدين أمير تيمور كوركاز خلد الله ملكه وعزه) .
 من العبارات الدعائية الخاصة بأصحاب المنشآت أيضاً نص تأسيسى أعلى مدخل
 ضريح تومان أقا^(١٩) بتجمع شاه زنده^(٢٠) بسمرقند ، بصيغة : -
 (تومان أقا بنت العادل أمير موسى وفقها الله لما يحب ويرضى) ^(٢١) .
 أيضاً ما ورد بحجر مدخل مسجد شاه بأصفهان ^(٢٢) ، بصيغة : -
 (... الذى بورك حولها فطوبى ثم طوبى لمن رعى بنيانها وصف أركانها) ^(٢٣) .

أما فيما يتعلق بالكلمات والعبارات الدعائية التى يقصد منها التضرع والابتهال
 إلى الله تعالى بأسمائه الحسنى وصفاته ، فقد وردت تلك العبارات بصيغ تكاد تكون
 متشابهة ، مثال ذلك ما ورد على كتلة مدخل قصر آق سراى^(٢٤) بمدينة شهر سبز ،

(١٩) إحدى زوجات أمير تيمور ، وكانت أصغرهن ، وهى من بنات ملوك الخطا ، وتعد بنت الأمير
 موسى أمير نخشب . - ابن عربشاه : المرجع السابق ، القاهرة ١٩٧٩ م ، ص ٣٣٢
 - نخشب هذه من مدن ما وراء النهر وهى بين جيحون وسمرقند .
 ياقوت الحموى : معجم البلدان ، المجلد الثامن ، ص ٢٧٣ .
 وقد شيدت « تومان أقا » هذا الضريح لنفسها فى حياتها ، وذلك فى نهاية (٨٠٨ / ١٤ م) .
 (٢٠) يقع فى الطرف الجنوبي من أطلال أفراسياب ، ومعنى شاه زنده (الملك الحى) ، ويتضمن
 مجموعة من الأضرحة لأمرء الأسرة التيمورية .
 - إحسان بنت سعيد خلوصى : الطريق إلى سمرقند ، الطبعة الأولى ١٩٩٠ م ، ص ٨٧ .
 وقد شيدت هذه المجموعة البنائية فى القرنين (٨ - ٩ هـ / ١٤ - ١٥ م) .
 - Voronina : op. cit., P. 35 .

(٢١) لوحة ١٣٠ .
 (٢٢) يقع هذا المسجد بميدان « الشاه » بأصفهان ، أنشأه الشاه عباس الأول سنة (١٠٢١ هـ /
 ١٦١٢ م) وكان الفراغ من البناء سنة (١٠٤٨ هـ / ١٦٣٨ م) .
 - Pope (A. u) : Persian Architecture, 1976, P. 84 .

(٢٣) لوحة ١٤٢ .
 (٢٤) شيد أمير تيمور هذا القصر ليتخذ مقرّاً للحكم فى أثناء وجوده بمدينة شهر سبز ، وذلك قبل أن
 ينتقل إلى مدينة سمرقند ، وقد استغرقت إقامة هذا القصر عشر سنوات .
 - أرمنيوس : تاريخ بخارى ، ص ٢٥٠ .
 ولم يتبق من هذا القصر حالياً سوى كتلة المدخل الرئيسى المزينة ببلاطات القاشانى ذى الألوان
 المختلفة .
 - ZahedoB (P.) : Architectural glories of Temur's era. Tashkent 1996,
 P. 89 .

بصيغة : (يا باقى)^(٢٥) منفذة داخل شكل دائرى يتكون إطاره الخارجى من حرف الياء المختمة ، وقد نفذت الكلمة بشكل مكرر داخل الدائرة .

وتشبه هذه الكلمة من حيث الشكل ما ورد على صفيحتين معدنيتين من الصلب^(٢٦) بضريح أحمد يسوى بالتركستان ، بصيغة :

(يا حنان / يا منان / يا ديان / يا رحمان / يا سبحان / يا برهان) .

ومن الكلمات والعبارات الدعائية التى يقصد منها التضرع والابتهال إلى الله تعالى بأسمائه وصفاته ، ما ورد على تركيبة الحكيم الترمذى^(٢٧) بمدينة ترمذ^(٢٨) بصيغة :

(يا منان / يا ديان / يا ذا الجلال والإكرام) .

ومن أسماء الله الحسنى التى وردت على العمائر أيضاً ، ما ورد على إحدى

Pugachenkova (G. A.) : A Museum in the open, Tashkent 1981, PL. (٢٥)
23 .

(٢٦) لوحة ٦ .

(٢٧) هو الإمام الحافظ أبو عيسى محمد بن سورة بن موسى ابن الضحاك السلمى الترمذى ، ولد سنة ٢٩٠هـ / بترمذ ، وكان إماماً ثقة حجة ، طاف البلاد وسمع خلقاً كثيراً من الخرسانيين والعراقيين والحجازيين ، وكتب الحديث وصنف التصانيف العجيبة منها الجامع ، وكتاب الأسماء والكنى والشمائل والتواريخ والعلل وكتاب الزهد ، كف بصره فى آخر عمره ، وتوفى رحمه الله بترمذ سنة ٢٧٩هـ عن سبعين عاماً .

- محمد محمد أبو زهو : الحديث والمحدثون أو عناية الأمة الإسلامية بالسنة النبوية ، دار الفكر العربى ص ٣٦٠ - ٣٦١ .

(٢٨) مدينة فى أوزبكستان على نهر آمودريا ، قرية من الحدود الأفغانية فتحها موسى ابن عبد الله بن خازم سنة ٧٠هـ ، وترمذ كانت فى القديم من أمهات المدن يحيط بها سور وكانت أسواقها مفروشة بالآجر واليها انتسب عدد من أعيان العلماء والفقهاء .

- يحيى شامى : موسوعة المدن العربية والإسلامية ، دار الفكر العربى ، الطبعة الأولى ١٩٩٣ ، ص ٤١١ .

واجهات ضريح أحمد يسوى بالتركستان بصيغة (يا رحيم) (٢٩) .

وما ورد على إحدى قبتي ضريح القاضي زاده الرومي (٣٠) بتجمع شاه زنده
بسمرقند بصيغة :

(يا رحمان) (٣١) .

أيضاً ما ورد على جانبي كتلة مدخل ضريح حضرت معصومة (٣٢) بمدينة
قم (٣٣) ، حيث يغشى جانبي كتلة المدخل والواجهة بلاطات القشاني التي تتضمن
عناصر زخرفية مختلفة بالإضافة إلى نقوش كتابية تتضمن عدداً من أسماء الله
الحسنى منفذة بخط الثلث بصيغة :-

(يا حافظ / يا مبين / يا مالك / يا عالم / يا علام / يا عليم / يا ودود / يا
واسع / يا مانع / يا منان / يا هادي / يا مقدر / يا حنان / يا رضوان) (٣٤) .

من جهة أخرى ، فلقد انفردت العماير ببعض أنماط الأدعية دون غيرها من
التحف المعدنية وتتمثل تلك الأنماط في ورود بعض الأدعية المأثورة عن الرسول ﷺ ،

Pugachenkova : Op. Cit., PL. 35 . (٢٩)

- شيد هذا الضريح « قاضي زادة الرومي » في عهد « ميرزا ألغ بيك » ، وذلك ضمن تجمع شاه
زنده ، والقاضي زادة الرومي رجل دين وعالم فلكي اشتغل بمرصدة ألغ بيك بسمرقند .

- إحسان بنت سعيد خلوصي : المرجع السابق ، ص ٨٨ .

كما كان يقوم بتدريس علم الهيئة في مدرسة ألغ بيك بسمرقند .

- بارتولد : تاريخ الحضارة الإسلامية ، ص ١٤٠ .

(٣١) لوحة ١٣٣ .

(٣٢) شيد هذا الضريح في القرن (١٠هـ / ١٦م) بمدينة قم الإيرانية ،

Frishman (M.) : The Mosque History Architectural Development and
regional Diversity , London 1994, P. 132 .

(٣٣) قم : مدينة مشهورة في إيران ، غالباً ما تذكر مع قاشان .

- علي أكبر : لغت نامه دهخدا ، جلد ١٤٦ ، ص ١٥٦٤٦ .

وبها آبار ليس في الأرض مثلها عذوبة وبرداً ، ويقال أن الثلج ربما خرج منها في الصيف ،
وأبنيتها بالآجر ؛ وذكر بعضهم أن قم بين أصبهان وساعة ، وأهلها كلهم شيعة إمامية .

- ياقوت الحموي : معجم البلدان ، المجلد السابع ، ص ١٥٩ - ١٦٠ .

(٣٤) لوحة ١٤٠ .

مثال ذلك ، ما ورد على واجهة ضريح « تومان أقا »^(٣٥) ، بتجمع شاه زنده ، بصيغة :

(بسم الله الرحمن الرحيم اللهم أعطنا نورا فى قلبنا ونورا فى قبرنا ونورا فى سمعنا ونورا فى أبصارنا)^(٣٦) .

الكتابات التسجيلية :-

تضمنت الكتابات التسجيلية التى وردت على كل من العماثر والمعادن فى الفترة موضوع الدراسة كثيرا من الألقاب ، وتوقيعات الصناع ، وأسماء أصحاب التحف والعماثر بالإضافة إلى التواريخ ، والتى تشابهت مع بعضها على العماثر والمعادن ، وهذه الكتابات على النحو التالى :-

الألقاب :-

وصلنا العديد من الألقاب على كل من التحف المعدنية والعماثر ، ولكن اللافت للنظر فى تلك الألقاب أنه كثر استخدامها فى الفترة التيمورية عن الصفوية على المعادن ، بينما وردت على العماثر فى الفترتين التيمورية والصفوية بصورة تكاد تكون متساوية ، على أن ما يميز تلك الألقاب على العماثر وجود بعض النعوت على تلك العماثر التى ترد لأول مرة ليس على العماثر وحسب بل وعلى التحف المعدنية أيضاً فى الفترة موضوع الدراسة .

ومعظم الألقاب التى وصلتنا على العماثر والمعادن تخص سلاطين وأمراء وأميرات ، هذا فضلا عن بعض ألقاب النساء بالإضافة إلى بعض ألقاب الصناع

(٣٥) - Зодчество Узбекистана, С. 65 .

(٣٦) من حديث ابن عباس أن النبى ﷺ خرج إلى الصلاة وهو يقول : « اللهم اجعل فى قلبى نوراً » وأخرجه أيضاً من حديثه أبو داود والنسائى ، ولفظ مسلم فى حديثه الطويل « اللهم اجعل فى قلبى نوراً وفى لسانى نوراً ، واجعل فى سمعى نوراً واجعل فى بصرى نوراً واجعل من خلفى نوراً ومن أمامى نوراً واجعل من فوقى نوراً ومن تحتى نوراً اللهم اعطنى نوراً » .

- الشوكانى (محمد بن على بن محمد الشوكانى اليمانى الصناعى) : تحفة الذاكرين بعدة الحصن الحصين من كلام سيد المرسلين ، ص ١١٢ .

الذين صنعوا أو أشرفوا على التحف المعدنية أو المنشآت المعمارية .

ومن بين التحف المعدنية التي وصلتنا والتي تتضمن نصوصها الكتابية ألقاباً وظيفية وفخرية شمعدان من النحاس الأصفر بمتحف الهرميتاج^(٣٧) ، بصيغة :

(... العامل العادل سلطان السلاطين قطب الدنيا والدين أمير تيمور ...) .

أيضاً ما ورد على ظاهر بدن صدرية من النحاس المطعم بالذهب والفضة^(٣٨) ، تنسب إلى الربع الأول من القرن (٩هـ / ١٥م) ، ونص الكتابات :

(... الخاقان الأعدل الأعلم / إيلخان سلاطين العرب ...) .

ومن الألقاب التي وردت على المعادن الصفوية ما ورد على نصل سيف من الصلب^(٣٩) بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، بصيغة :

١ - شالا

٢ - بندلاو

٣ - يت

٤ - إسماعيل

ونص الكتابات : (شاه إسماعيل بنده ولايت) أى شاه إسماعيل عبد الولاية وبعد اللقب الأخير من الألقاب ذات الصبغة الشيعية والتي تبين المذهب الذي يعتنقه الشاه إسماعيل بصفة خاصة ، والدولة الصفوية بصفة عامة .

أما عن الألقاب التي وردت على العمائر في الفترة موضوع الدراسة فتتضمن نصوصها ألقاباً متنوعة تتشابه في بعضها مع تلك التي وردت على المعادن ، في حين اختلف بعضها الآخر عن مثيله المنفذ على المعادن ، ومن بين الألقاب التي وردت على العمائر : - ما ورد على حجر المدخل الرئيسي لمدرسة « ميرزا ألغ بيك بسمرقند^(٤٠) ، بصيغة : -

(٣٧) بدائع الفن الإسلامي في متحف الهرميتاج ، لوحة ٧٤ ، ص ١٠٤ .

(٣٨) Melikian - Chirvani : Le Bronez Iranien , P. 89 .

(٣٩) لوحة ٨٤ .

(٤٠) تقع هذه المدرسة بميدان الريحستان بمدينة سمرقند ، وقد بدأ بناؤها سنة (٨٢٠هـ / ١٤١٧م) ، وكان الفراغ من البناء سنة (٨٢٢هـ / ١٤٢٠م) .

- Voronina : op. cit., P. 34 .

(... المتميزة من سائر الملوك بخصائص العلوم والأدوار والأكوار مغيث الملة والحق والدين السلطان بن السلطان ألغ بيك بن شاهرخ ابن أمير كبير تيمور كوركاز^(٤١) ...) .

ويتضح من خلال هذا النص ، بعض الألقاب الخاصة بألغ بيك والتي من بينها (... المتميز من سائر الملوك بخصائص العلوم والأدوار والأكوار) ويدل هذا اللقب على مدى ما وصل إليه ألغ بيك من تميز بين غيره من الملوك الآخرين باهتمامه بالعلوم وخاصة علم الفلك ، فقد أنشأ ألغ بيك بالإضافة إلى مدرسته بسمرقند ، مرصداً فلكياً لمتابعة حركة الكواكب والنجوم ، واشتغل فيه بنفسه ، كما نظمت باسمه جداول الهيئة وفهرس الكواكب ، ويعد هذا الكتاب آخر كتب الهيئة في العصور الوسطى^(٤٢) .

ونلاحظ أن هذا اللقب لم يرد على التحف المعدنية التيمورية ، فقد اقتصر استخدامه على العمائر فقط .

ومن الألقاب التي وردت بالنص أيضاً لقب مغيث : أى المنقذ أو المعين ، وقد دخل في تكوين بعض الألقاب المركبة مثل « مغيث الدولة والدين » و « مغيث الملهورفين^(٤٣) » ؛ وقد ورد في هذا النص بصيغة « مغيث الملة والحق والدين » .

ومن بين الألقاب التي وردت بالنص أيضاً ، واقتصر استخدامها على العمائر لقب « بك » وهو لفظ تركى بمعنى الكبير وأصله مقصور من بيوك أى كبير ، ويلاحظ أن استعمال « بك » كلقب كان يلحق بالاسم^(٤٤) ؛ ويعد « ألغ بيك » الوحيد من بين الأمراء التيموريين الذين ألحق بأسمائهم هذا اللقب ، كما ورد هذا اللقب أيضاً ملحقاً ببعض أسماء النساء في العصر التيمورى ، حيث ورد ملحقاً باسم (شيرين أقا) وذلك ضمن النص التسجيلى بضريحها بتجمع شاه زنده ، بصيغة : -

(٤١) لوحة ١١٥ .

(٤٢) بارتولد : المرجع السابق ، ص ١٤١ .

(٤٣) حسن الباشا : الألقاب ، ص ٤٨٠ .

(٤٤) المرجع نفسه ، ص ٢٥٥ .

(هذا مرقد الملكة المعظمة شيرين بك أقا بنت ترغاي (٤٥)) .

ومن الألقاب التي وردت على العمائر في الفترة موضوع الدراسة ، والتي تعد من الألقاب القليلة الاستخدام ، في حين لم تظهر على التحف المعدنية المعاصرة ، لقب :

(خير النساء) حيث ورد بصيغة : -

(... .. الملكة المذكورة من السماء خير النساء تومان أقا بنت أمير العادل أمير موسى (٤٦) ، وقد ورد هذا النص بضريح تومان أقا بتجمع شاه زنده بسمرقند ؛ ومعنى هذا اللقب أفضل النساء :

- فالخير : ضد الشر . ورجل (خير) و (خير) مثل هين وهين ، وكذا امرأة (خيره) و (خيره) . قال الله تعالى : « أولئك لهم الخيرات » جمع خيرة وهي الفاضلة من كل شيء (٤٧) .

ولا يزال هذا اللقب يستخدم إلى يومنا هذا في جمهورية أوزبكستان ، لكنه لا يستخدم كنعت خاص بل يستخدم كاسم علم يطلق على النساء .

هذا فيما يتعلق بالألقاب التي وردت على العمائر التيمورية ، أما فيما يتعلق بالألقاب التي وردت على العمائر الصفوية ، فكانت في معظمها ألقابا لها صفة شيعية وصف بها الملوك الذين ساهموا في إنشاء تلك العمائر وتجديدها ، ومن هذه الألقاب :

ما نعت به الشاه سليمان الصفوي في نص تأسيسى بأحد إيوانات مسجد الجمعة بأصفهان من أنه « مشيد أساس الدين المبين » و « مروج شرعية آبائه الطاهرين جعله الله خليفة من الرحمن » (٤٨) .

ما ورد على المدخل الرئيسى لمسجد شاه عباس بأصفهان (٤٩) بصيغة :

(٤٥) لوحة ١٥٨ .

(٤٦) Зодчество Узбекистана. стр. 63 .

(٤٧) محمد بن أبى بكر الرازى : مختار الصحاح ، ص ١٩٤ .

(٤٨) عادل عبد المنعم : المرجع السابق ، ص ١١٠ .

(٤٩) لوحة ١٤٢ .

(... تراب العتبة المقدسة النبوية وقمامة الساحة المطهرة العلوية أبو المظفر عباس الحسيني الموسوي الصفوي بهادر خان) (شكل ٦٨) .

وبالإضافة إلى الألقاب ذات الصفة الشيعية ، فقد وردت على العمائر الصفوية بعض الألقاب الأخرى التي تتشابه مع مثيلتها المنفذة على كل من العمائر التيمورية والمعادن ، مثل ذلك :

ما ورد بحجر مدخل مسجد سليمان بأصفهان (٥٠) ، بصيغة :

(أمر بعمارة هذا المسجد ... قهرمان الماء والطين ناصر عباد الله حافظ بلاد الله السلطان بن السلطان الموسوي عباس خلد الله ملكه وسلطنته وأفاض على العالمين بره) . فلقب قهرمان الماء والطين ، ورد قبل ذلك على التحف المعدنية التيمورية بنفس الصيغة وكان يعد من جملة ألقاب أمير تيمور ، ثم استخدم بعد ذلك في العصر الصفوي ضمن ألقاب الشاه عباس الكبير .

أيضاً ما ورد بحجر المدخل الرئيسي لمسجد « الحاكم » (٥١) بأصفهان بصيغة :

(... مالك رقاب الأم مولى ملوك العرب والعجم مروج مذهب الأئمة المعصومين السلطان بن السلطان أبو المظفر شاه عباس الحسيني الموسوي الصفوي بهادر خان خلد الله ملكه ...) .

ويتضمن هذا النص بعض الألقاب التي وردت من قبل على بعض التحف المعدنية التيمورية مثل (مالك رقاب الأم مولى ملوك العرب والعجم) ، وقد وردت ضمن ألقاب أمير تيمور ثم استمر استخدامها بعد ذلك في العصر الصفوي ، بالإضافة إلى ذلك فقد استخدمت بعض الألقاب ذات الصفة الشيعية التي اقتصر استخدامها على الملوك الصفويين والتي نفذ بعضها على التحف المعدنية مثل لقب (بنده و لايت) أي عبد الولاية وذلك على نصال بعض السيوف الصفوية (٥٢) ؛ في حين ورد العديد من تلك الألقاب على العمائر الصفوية بصيغ مختلفة وإن كانت

(٥٠) لوحة ١٤٥ .

(٥١) لوحة ١٤٨ .

(٥٢) لوحة ٨٤ .

مضامينها متشابهة توضح ولاء هؤلاء الملوك للمذهب الشيعي وحرصهم على الترويج له .

ومن الألقاب الأخرى التي وردت على العمائر الصفورية ما ورد أعلى الرقبة الأسطوانية لقبة مسجد الشاه عباس بأصفهان (شكل ٧٠) بصيغة :

(... والخاقان ... ملك الأنام وشرف حكام الإسلام ومروج الشريعة الغراء والسالك سبيل المحجة البيضاء الشاه سلطان حسين الموسوي الحسيني الصفوي بهادر خان ...) .

وبالإضافة إلى الألقاب الخاصة بالحكام والأمراء ، فقد وصلتنا بعض الألقاب الخاصة بالصناع والحرفيين والتي ورد بعضها سابقا للاسم وبعضها الآخر لاحقا به ، وقد أمدتنا تلك الألقاب بأنواع الحرف التي زاولها هؤلاء الأشخاص ، كما دلت على تواضع هؤلاء الصناع على الرغم مما وصلوا إليه من مكانة متميزة في مجال حرفتهم .

وقد وردت هذه الألقاب على كل من العمائر والمعادن بصورة تكاد تكون متشابهة ، وقد دلت تلك الألقاب على نوعية الأعمال التي قام بها أصحابها ، فعلى سبيل المثال ورد لقب (النقاش) على كل من المعادن^(٥٣) (شكل ١٦) ، والعمائر (شكل ٧٣) ، بينما ورد لقب (البناء)^(٥٤) على العمائر دون المعادن؛ مثال ذلك ما ورد أعلى مدخل ضريح كور امير^(٥٥) بسمرقند بصيغة : (عمل العبد^(٥٦) الضعيف محمد بن محمود البناء الأصفهاني^(٥٧)) (شكل ١٧٢) .

(٥٣) لوحة ١٧ .

(٥٤) أطلق على من يحترف مهنة البناء سواء بالحجر أو الطوب أو غيرها ، وقد يمتد عمله إلى نحت الأحجار وحفرها وإلى زخرفة الجدران والسقوف وكسوتها بالقاشاني ، وربما إلى الهندسة أيضا ، ووجد على بعض الآثار الإيرانية وتوقيعات البنائين الذين بنوها مصحوبة بلفظة بناء .

- الباشا : الفنون الإسلامية والوظائف ، ج١ ، ص ٣٠٨ - ٣١٦ .

- عن لقب البناء انظر أيضا : السبكي (تاج الدين عبد الوهاب) : معيد النعم ومبيد النقم ، تحقيق : محمد علي النجار وآخرون ، الطبعة الثالثة ١٩٩٦ م ، ص ١٢٩ .

(٥٥) لوحة ١١٢ .

(٥٦) من الألقاب التي تدل على تواضع الصناع وقد ورد على المعادن أيضا .

(٥٧) نسبة إلى مدينة أصفهان .

أيضاً ما ورد بضريح أحمد اليسوى بالتركستان بصيغة : (عمل شمسي عبد الوهاب البناء^(٥٨)) (شكل ٧٢ ب) .

من هنا يتضح أن للبناء وظيفة محددة ، بعكس النقش الذي ورد بمسميات مختلفة ، نتيجة لللبس الذي فرضته المصادر التاريخية ، والتي خلطت دائماً بين تلك المسميات ، فعلى سبيل المثال كانت ترد كلمة نقاش بمعنى رسام أو مصور ، وفي أحيان أخرى ترد بمعنى المزخرف الذي ينقش على الحجر أو الرخام أو المعدن وغيرهم ، وتارة أخرى ترد بمعنى الكاتب الذي ينفذ النقوش الكتابية سواء على المعادن أو غيرها ، ومن ثم نخلص إلى أن النقاش من الممكن أن يكون هو نفسه المزخرف والكاتب في آن واحد .

وفضلاً عن ذلك فقط وردت بعض الألقاب الخاصة بالصناع والتي تشابهت على كل من العمائر والمعادن ، مثال ذلك لقب « أستاذ » ، الذي ورد قبل العديد من أسماء الصناع على العمائر ، بصيغة (عمل أستاذ شمس الدين^(٥٩)) ، و(عمل أستاذ على نسفى^(٦٠)) . وقد ورد على التحف المعدنية المعاصرة بالأسلوب نفسه أيضاً^(٦١) .

توقيعات الصناع :-

مما لا شك فيه أن توقيعات الصناع تعد من الظواهر اللافتة للنظر ليس على العمائر والمعادن فقط بل على مختلف الفنون التطبيقية الأخرى ، وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على مكانة هؤلاء الصناع وحرصهم على إظهار تلك المكانة من خلال منتجاتهم الفنية .

هذا وقد وردت تلك التوقيعات في مناطق مختلفة ، وذلك بأساليب وأشكال متنوعة ، ويتضح من خلال ما وصلنا من تحف معدنية وعمائر أن توقيعات الصناع على المعادن كانت أكثر تنوعاً وتميزاً من تلك التي وردت على العمائر ، ويرجع ذلك لكثرة ما وصل إلينا من تحف معدنية متنوعة الأشكال حرص صناعاتها على

уякбаева (Б.Т.): Эпиграфический декор архитектурного комплекса^(٥٨)
неда Ясави, стр. 7

- Зодчество Узбекистана, стр. 60 .^(٥٩)

Ib. Id., P. 62 .^(٦٠)

(٦١) اللوحات : (٧ ، ٥٢) .

إثبات توقيعاتهم عليها ؛ وعلى الرغم من ذلك فإن معظم التوقيعات التى وردت على المعادن والعمائر نفذت غالبا فى نهاية النقوش الكتابية مهما اختلفت المناطق التى نفذت فيها تلك النقوش .

من جهة أخرى فإن توقيعات الصناع على المعادن نفذت بالأسلوب نفسه المنفذ به النقش الكتابي من حيث حجم الخط ، أما على العمائر فأحيانا ما ينفذ التوقيع بحجم أصغر من حجم النص الكتابي ، وذلك وفقا للمساحة المتاحة أمام النقاش لتسجيل توقيعه ، مما جعل النقاش ينفذ توقيعه أحيانا فى وضع رأسى مخالفا لوضع النص المنفذ بشكل أفقى^(٦٢) .

وعلى أية حال فإن توقيعات الصناع على العمائر قد وردت فى مناطق ظاهرة ترد غالبا فى نهاية النقوش الكتابية ، فى حين اختلفت تلك المناطق على المعادن باختلاف شكل التحفة فعلى سبيل المثال ورد التوقيع على السطح الداخلى لقواعد التحف كما فى القذور والأباريق^(٦٣) ، بينما ورد التوقيع على ظاهر البدن كما فى المراحل والكشاكيل^(٦٤) .

أما بخصوص الأساليب التى وقع بها الصناع على المعادن والعمائر فقد وردت بصيغ متشابهة وإن كان أكثر تنوعا على المعادن عن العمائر ، فمعظم التوقيعات التى وردت على العمائر وردت بصيغة (عمل ...) ^(٦٥) (شكل ٧٢ أ) أو (كاتبه...) (شكل ٧٢ ب) .

أما على المعادن فقد وردت التوقيعات بنفس صيغة (عمل ...) التى وردت على العمائر ، بالإضافة إلى بعض الصيغ الأخرى التى وردت على المعادن فقط ، مثال ذلك :

(كاتبه وناقشه وفارغه / حسين بن شمسى بن شهابى البيرجندى ^(٦٦)) ،
فالكلمات الثلاثة الأولى فى التوقيع توضح المراحل المختلفة التى مر بها عمل

(٦٢) لوحة ١٣٥ .

(٦٣) اللوحات : (١٧ ، ١٨) .

(٦٤) اللوحات : (٧ ، ٣٦ ، ٥٢) .

(٦٥) لوحة ١١٢

(٦٦) لوحة ١٧

الزخارف الكتابية على التحفة المعدنية ؛ وأحيانا أخرى يرد التوقيع على بعض التحف المعدنية بصيغة (صنعه ...) (٦٧) .

وعلى الرغم من هذه الاختلافات البسيطة فى الأساليب التى وقع بها الصناع ، إلا أنها تشابهت فى وجود بعض الألقاب التى تبين مكانة الصناع بين أقرانه ، من ذلك ما ورد على بعض التحف المعدنية بصيغة : (...أستاذ عبد العزيز بن أستاذ شرف الدين ...) (٦٨) ، (... أستاذ بخت اللاهورى) (٦٩) ، وقد وردت مثل هذه الألقاب على العمائر بنفس الأسلوب (عمل أستاذ شمس الدين) (شكل ٧٢ ب) ، (... أعظم قدرة بين أقرانه ...أستاذ على أكبر الأصفهاني ...) (٧٠) .

وأحيانا ما ترد هذه الألقاب لتدل على تواضع الصناع سواء على المعادن أو العمائر ، مثال ذلك ما ورد على المعادن بصيغة : (عمل عبد الفقير إلى الله الغنى ...) (٧١) .

و (عمل العبد عز الدين بن تاج الدين ...) (شكل ١٣) ، و (عمل كمترين حاجى عباس ...) (شكل ٢٢) . أى (عمل الحقير حاجى عباس ...) .

وقد وردت الألقاب نفسها على العمائر بصيغة : (عمل العبد الضعيف محمد بن محمود ...) (٧٢) (شكل ١٧٢) .

والملاحظ فى معظم توقيعات الصناع على المعادن والعمائر اعتزاز هؤلاء الصناع بمواطنهم الأصلية التى ينتسبون إليها ، وحرصهم على إثبات ذلك فى توقيعاتهم ، فعلى المعادن وردت أسماء الصناع منتهية بأسماء البلاد التى ينتمون إليها مثل (الأصفهاني ، والتبريزي ، والدمشقي ، ويزدى ، والقهستاني ، والبير جندى ، والطستى ، والغورى ، والخراسانى) ؛ وينطبق الوضع نفسه على توقيعات الصناع

(٦٧) لوحة ٦٨ .

(٦٨) لوحة ٧ .

(٦٩) لوحة ٥٢ .

(٧٠) لوحة ١٤٢ .

(٧١) لوحة ٧ .

(٧٢) لوحة ١١٢ .

على العمائر مثل (الأصفهاني ، والشيرازي) (٧٣).

أصحاب التحف والمنشآت المعمارية :-

وصلنا على بعض التحف المعدنية والمنشآت المعمارية أسماء من صنعت لهم تلك التحف أو أقيمت لهم تلك المنشآت ، أو من أمروا بإقامة تلك المنشآت ؛ وقد وردت تلك الأسماء على المعادن مسبوقة بكلمة (صاحبة) ، وأحيانا ما يسبق الاسم عبارة (صاحبه ومالكه) ، كما قد يرد اسم صاحب التحفة أو من صنعت له مباشرة دون وجود عبارة (صاحبه ومالكه) ؛ وقد يذكر الصانع بعض الألقاب التي تخص شخص بعينه دون ذكر أسماء ، ومن ثم يتضح من مضمون تلك الألقاب إلى أى شخص صنعت التحفة .

أما فيما يتعلق بتلك الأسماء على المنشآت المعمارية ، فقد وردت بصيغتين مختلفتين إحداهما تتضمن اسم صاحب المنشأة ، والأخرى تتضمن اسم من أمر بإقامة تلك المنشأة والتي غالبا ما يكون قد أمر بإقامتها لشخص آخر .

فبالنسبة لاسم صاحب المنشأة ، فقد ورد بصيغ تكاد تكون متشابهة مثال ذلك : ما ورد : أعلى مدخل ضريح شيرين أقا بصيغة : (هذا مرقد الملكة المعظمة المكرمة شيرين بك أقا بنت ترغاي ...) (٧٤).

أيضا ما ورد على ضريح تومان أقا بصيغة : (... تومان أقا بنت العادل أمير موسى وفقها الله لما يحب ويرضى) (٧٥).

أما فيما يتعلق بأسماء من أمروا بإقامة المنشآت المعمارية فقد ورد بعضها ضمن

(٧٣) إحدى مدن إيران ، كانت قديماً مدينة عظيمة ، تحتوى على الكثير من الحدائق الواسعة التي تفوق في عددها البيوت ، تسقيها مياه بند أمير وهو نهر ينبع من جبال تابريان ، ويظهر في شيراز بعض السور الذي بناه أوزون كاسان الأمير الأرمني الشهير الذي عاش في سنة ١٤٧٠ م ، وكانت دورها مبنية بالآجر وهي منبسطة مسطحة من أعلى ومفروشة بالسجاد .

- آربرى (آرثر) : شيراز مدينة الأولياء والشعراء ، ترجمة : سامى مكارم ، بيروت ١٩٦٧ ، ص ٢٤ - ٢٦ .

(٧٤) لوحة ١٢٩ .

(٧٥) لوحة ١٣٠ .

النصوص التأسيسية مسبوقةا بعبارة (أمر ببناء ...) (٧٦)، أو (أمر بعمارة...) (٧٧)، أو (أشار بإعلاء هذه العمارة ...) (٧٨)، وأحيانا ما ترد تلك الأسماء مسبوقة بالعديد من النعوت الخاصة بهؤلاء الشخصيات ؛ وقد وردت الأنماط السابقة على النحو التالي :-

ما ورد بصدر الإيوان الغربى لمسجد يبنى خاتم بسمر قند بصيغة :-

(أمر ببناء هذا الجامع المبارك العالى أفضل الدنيا والدين أمير تيمور كوركان بن الأمير ترغاي خلد الله تعالى سلطانه) (٧٩).

نص كتابى آخر ورد أعلى مدخل ضريح أحمد يسوى بالتركستان بصيغة :-

١ - أمر بعمارة هذه الروضة الشريفة الأمير الأعظم مالك رقاب الأمم المختص بعناية الملك الرحمن أمير تيمور .

٢ - كوركان بن أمير ترغاي بن الأمير بركل ... (٨٠).

نص آخر بأحد أضرحه شاه زنده بسمر قند بصيغة :-

(أشار بإعلاء هذه العمارة (أ) لرفيع بناؤها والمنيع فناؤها الأمير الأجل ...) (٨١) من الأسماء الأخرى التى تخص من أمر بإقامة تلك المنشآت أو قام بعمل أية إضافة أو تجديد لها ، ما ورد أعلى مدخل مسجد شاه بأصفهان بصيغة :

(... العتبة المقدسة النبوية والساحة المطهرة العلوية المظفر أبو عباس الحسينى الموسوى الصفوى بهادر خان ...) (٨٢) (شكل ٦٨) .

نص كتابى آخر بضريح إمام إسماعيل ، بصيغة (... السلطان أبو المظفر شاه صفى الحسينى الموسوى الصفوى بهادر) (٨٣).

(٧٦) لوحة ١١١ .

(٧٧) Пл. 11 (Б.Т.): Эпиграфический декор архитектурного

(٧٨) لوحة ١٢٥ .

(٧٩) لوحة ١١١ .

Ib. Id., PL. 11, P. 30 .

(٨٠)

(٨١) لوحة ١٢٥ .

(٨٢) لوحة ١٤٢ .

(٨٣) لوحة ١٣٦ .

أيضاً ما ورد على مدخل مسجد القطبية بأصفهان بصيغة : (... ظل الله على هذا الزمان أبو المظفر السلطان شاه طهماسب الحسينى بهادر خان ...) (٨٤).

ومن خلال هذا العرض يتضح أن أسماء أصحاب المنشآت المعمارية أو من أمر بإقامتها ، قد وردت كثيراً على العماائر ، ويرجع ذلك بلا شك إلى أن العماائر تعد منشآت ضخمة تتطلب الكثير من الإمكانيات المادية والفنية كما أنها تعبر عن روح العصر وشخصية الحاكم ، ولذلك كان طبيعياً أن نجدها تحمل أسماء منشئها منذ وقت مبكر في العصر الإسلامي مثال ذلك :

ما ورد على قبة الصخرة ، بمدينة القدس ، والتي أمر بإنشائها الخليفة الأموي « عبد الملك بن مروان » سنة (٧٢ هـ / ٦٩١ م) .

في حين خلت معظم التحف المعدنية من أسماء من صنعت لهم في الفترة المبكرة ، ولكن بمرور الوقت أصبح هذا الأمر أكثر وضوحاً ، وخاصة في الفترة موضوع الدراسة حيث أصبحت التحف المعدنية بما تحويه من كتابات على مستوى راق منفذة بخطوط مختلفة بالإضافة إلى العديد من الزخارف الأخرى التي لا تقل قيمة من الناحية الفنية عن العماائر ومن ثم فقد حذا الفنان حذو الصانع على العماائر من ذكره لشخصية صاحب تلك المنشأة أو من أمر بإقامتها ، وذلك بذكره لاسم صاحب التحفة المعدنية .

التواريخ :-

تضمنت الكتابات التسجيلية التي وردت على العماائر والتحف المعدنية في الفترة موضوع الدراسة من بين ما تضمنت أشكالاً مختلفة لتواريخ حددت الفترات التي صنعت فيها التحف المعدنية وذلك إما بذكر التاريخ صراحة أو ذكر اسم من صنعت له التحفة من الملوك والأمراء ، وبالتالي تحديد التاريخ على وجه التقريب ، أو بذكر الاثنين معا .

أما فيما يتعلق بالتواريخ على العماائر ، فقد نفذت بالأشكال نفسها التي وردت على التحف المعدنية ، ولم تقتصر تلك التواريخ على تحديد سنة الإنشاء أو الفراغ من البناء وحسب بل تضمنت في بعض الأحيان تاريخ الوفاة أو الاستشهاد ، وكان

(٨٤) عادل عبد المنعم : المرجع السابق ، ص ١٠٤ .

ذلك على الأضحية (٨٥).

هذا وقد تشابهت طرق تسجيل التواريخ على كل من المعادن والعمائر فمنها ما هو مسجل بالحروف العربية ؛ ومنها ما هو مسجل بالأرقام العربية ، ومنها ما جمع بين الطريقتين معاً بأن يكتب جزءاً من التاريخ بالحروف والجزء الآخر بالأرقام ، أو يكتب التاريخ بالكامل بالحروف ، ثم يكتبه مرة أخرى بالأرقام .

في حين انفردت التواريخ على المعادن باستخدام طريقة رابعة لتنفيذ التواريخ تمثلت في تسجيل التاريخ كاملاً بالفارسية .

فبالنسبة للتواريخ المسجلة بالحروف العربية على العمائر والمعادن ، فقد تم تسجيلها بعدة أساليب أهمها :

- تسجيل التاريخ بالسنوات فقط .

- تسجيل التاريخ مشتملاً على اسم الشهر والسنة .

- تسجيل التاريخ متضمناً اليوم يليه اسم الشهر ثم السنة .

ويعد تسجيل التاريخ بالسنوات فقط أكثر الأنواع شيوعاً على العمائر ، بينما يعد التاريخ المشتمل على اسم الشهر والسنة هو الأكثر شيوعاً على التحف المعدنية الإيرانية .

فبالنسبة للتواريخ المسجلة بالسنوات فقط ، فكانت تتكون من أرقام الآحاد والعشرات والمئات ، وكانت ترد دائماً مسبقة بعبارة (في سنة ...) أو (في تاريخ سنة ...) .

مثال ذلك : (في سنة ثمان وثمانمائة) (٨٦) ، (في سنة سبعين وألف من الهجرة النبوية) (٨٧) (في تاريخ سنة إحدى وثمانماية) (٨٨) .

ويتشابه هذا النوع من التواريخ مع نفس النوع المنفذ على المعادن بدون وجود أية اختلافات بينهما .

(٨٥) لوحة ١٢٨ .

Зодчество Узбекистана. стр. 65 .

(٨٦)

(٨٧) لوحة ١٣٩ .

(٨٨) آثار الإسلام التاريخية في الاتحاد السوفيتي ، إحدى لوحات مسجد بيبي خانم .

أما عن التواريخ المشتعلة على اسم الشهر والسنة فكانت قليلة إلى حد ما بالمقارنة بمثيلتها على المعادن ، وإن كانت تتشابه معها من حيث الشكل ، مثال ذلك :-

(... استشهد في ذى القعدة سنة سبع وسبعين وسبعمائة) (٨٩).

وفي بعض الأحيان لم يحدد النقاش على العمائر اسم الشهر فيكتب (في شهر سنة ...) مثال ذلك : (... في شهر سنة اثنين وعشرين وثمانماية هجرية هلالية) (٩٠).

وقد وردت الصيغة نفسها على التحف المعدنية أيضاً ، من ذلك : (في شهر سنة ثلث وستين وثمانماية) (٩١).

وعلى الرغم من أن هذا النوع كان أكثر شيوعاً على المعادن ، إلا أنه كان أكثر وضوحاً على العمائر فقد حرص النقاش على تحديد نوع التقويم المسجل به التاريخ ، فقد وردت عبارة (هجرية هلالية) في نهاية التاريخ ، وقد ألحق النقاش كلمة (هلالية) بعد (هجرية) لتمييزها عن (الهجرية الشمسية) والتي تمثل التقويم الفارسي ، في حين لم يرد ما يدل على نوع التقويم في هذا النوع من التواريخ على المعادن باستثناء كتابة اسم الشهر فقط كجمادى الأولى ، أو ذى القعدة إلى غير ذلك .

وبالنسبة للتواريخ التي تتضمن اليوم والسنة فقد وردت على بعض العمائر ، حيث سجل النقاش اليوم يليه اسم الشهر فالسنة ، مثال ذلك : (... يوم العشرين من جمادى الآخر في شهر سنة ثلث وسبعين وسبعمائة) (٩٢) ؛ وقد وردت نفس الصيغة على التحف المعدنية ونصها (... في العشرين من شوال سنة إحدى وثمانماية) (٩٣).

(٨٩) لوحة ١٢٨ .

(٩٠) لوحة ١١٨ .

Komaroff : The Golden Disk. PL. 14. P. 104

(٩١)

Зодчество Узбекистана. стр. 95 .

(٩٢)

(٩٣) لوحة ٧ .

أما عن التواريخ المسجلة بالأرقام فقد وردت بصيغتين مختلفتين على العمائر ، وهما الصيغتان اللتان وردتا على المعادن ، فالصيغة الأولى استخدم النقاش لفظ (سنة) قبل التاريخ مثل (فى سنة ٧٨٧) ^(٩٤) ، والثانية كتب التاريخ بدون كلمة (سنة) مثل (فى ٨٣٨) ^(٩٥) ، وفضلا عن هذا وذاك فقد جمع النقاش بين الطريقتين السابقتين معا وذلك بأن يكتب جزءا من التاريخ بالحروف والجزء الآخر بالأرقام ، وقد ورد هذا النوع على المعادن أيضا .

وفى بعض الأحيان يسجل النقاش التاريخ على العمائر بالكامل بالحروف ثم يعيد كتابة التاريخ بالأرقام مثال ذلك (فى شهر رجب سنة أربع وعشرين وتسعمائة) ^(٩٦) ويعلو المقطع الأول من رقم المئات كتابة التاريخ بالأرقام بصيغة (٩٣٩) ، ويلاحظ أن النقاش جمع فى التاريخ المسجل بالأرقام بين الأعداد العربية والفارسية ، حيث نفذ رقمى الآحاد والعشرات بالفارسية ، بينما نفذ رقم المئات بالعربية .

وفى بعض الأحيان يسجل النقاش التاريخ على العمائر متضمنا اسم الشهر مسجلا بالحروف والسنة مسجلة بالأرقام بحيث يسجل جزءا من التاريخ بالأعداد العربية والجزء الآخر بالأعداد الفارسية مثل ذلك : (فى شهر رجب المرجب) ^(٩٧) سنة ١٠٤٤ (٩٨) .

هذا وقد وردت التواريخ مسجلة بالحروف الفارسية على التحف المعدنية ، بحيث اقتصر على الحروف الفارسية بدون كتابة أية أجزاء من التاريخ بالحروف أو بالأعداد العربية .

من بين الكتابات التسجيلية التى وردت على بعض المنشآت المعمارية ، وخاصة الأضرحة بعض المسميات الخاصة بمكان الدفن ، والتى من بينها اسم الروضة ^(٩٩) ،

(٩٤) Зодчество Узбекистана. стр. 95 .

(٩٥) Ib. Id., P. 53 .

(٩٦) لوحة ١٣٤ .

(٩٧) رَجَبُ : أى هابه وعظمه ، والمرجب اسم مفعول من الفعل رَجَبَ ومعناه المهاب أو المعظم .
- محمد بن أبى بكر الرازى : المرجع السابق ، ص ٢٣٣ .

(٩٨) Würfel (K.) Isfahan nisf - i - dechahan, P. 99 .

(٩٩) عن معنى الروضة انظر ص ١١٥ ، حاشية ٤٠٦ .

والمرقد^(١٠٠) فقد ورد الاسم الأول ضمن نص كتابي أعلى مدخل ضريح أحمد يسوى^(١٠١) بالتركستان بصيغة : (أمر بعمارة هذه الروضة الشريفة الأمير الأعظم...) ؛ بينما ورد الاسم الثاني أعلى مدخل شيرين أقا بصيغة : (هذا مرقد الملكة المعظمة ...)^(١٠٢) وقد وردت بعض تلك المسميات على بعض التحف المعدنية أيضاً منها ما ورد على مرجل من البرونز بضريح أحمد يسوى بصيغة (... لأجل روضة شيخ الإسلام سلطان المشايخ ...)^(١٠٣) . وبالإضافة إلى بعض المسميات الخاصة بمكان الدفن على العمائر والتي تشابه بعضها مع تلك التي وردت على بعض التحف المعدنية ، فقد وردت بعض الآراء الفلسفية ، والأقوال المأثورة التي اقتصررت على العمائر دون المعادن ، مثال ذلك ما ورد على جانبي كتلة مدخل ضريح شيرين أقا بصيغة :

(قال سقراط^(١٠٤) الإنسان في الدنيا معذب بجميع أحوالها غير باق على ما يصير إليه من أسبابها قلبه المهنية يجد مما من ؟ ... إذا ...)^(١٠٥) .

من العبارات الشائعة والأقوال المأثورة التي وردت على العمائر ولم ترد على المعادن عبارة : (العدل أساس الملك وشعار الملوك)^(١٠٦) ، وقد وردت هذه العبارة على جانبي كتلة مدخل آق سراي بمدينة شهر سبز ، ويعد من الشعارات الخاصة بأمير تيمور .

(١٠٠) عن معنى المرقد انظر ص ٦١ حاشية ١٤١ .

(١٠١) Гуякбаева: Эпиграфический декор архитектурного тапп, II .

(١٠٢) لوحة ١٢٩ .

(١٠٣) لوحة ٧ .

(١٠٤) ولد سقراط في أثينا عام ٤٧٠ ق. م ، وبدأ حياته العملية بأن كان نحاساً كأييه ، ولكن الميل إلى الحكمة اشتد به في سن مبكرة ، فأخذ يغذى عقله ويهذب نفسه ، وقد فهم الحكمة على أنها كمال العلم لكمال العمل .

وقد تصدى سقراط للسوفسطائيين وما أحدثوه من فوضى فكرية في المجتمع الأثيني ، وتلخص فلسفته بأكملها في هذه الجملة التي وجدها مكتوبة في معبد دلف والتي اتخذها شعاراً له وهي « اعرف نفسك » .

- عبد المقصود عبد الغنى : أضواء على الفكر الفلسفي ، مكتبة الزهراء ١٩٨٦ ، ص ١١٠ - ١١١ .

(١٠٥) لوحة ١٢٤ .

(١٠٦) لوحة ١٠١ .

الكتابات الدينية :-

سارت الكتابات الدينية على العمائر على نفس الأسلوب الذى سارت عليه على المعادن ، فقد تنوعت مضامين تلك الكتابات ما بين الكلمات والعبارات الدينية ، فضلا عن الآيات القرآنية والأحاديث النبوية .

وتتميز تلك الكتابات بأنه كثر استخدامها على العمائر بأنواعها المختلفة سواء أكانت مساجد أو مدارس أو أضرحة وذلك فى العصرين التيمورى والصفوى . كما كثر استخدام تلك الكتابات على التحف المعدنية الصفوية عن التحف التيمورية والتي اقتصر استخدامها على الآلات الحربية سواء الدفاعية أو الهجومية ، ولكن على الرغم من كثرتها على التحف الصفوية إلا أنها تعد قليلة بالمقارنة بمثيلتها على العمائر ، حيث أنها تعد من السمات المميزة للنقوش الكتابية على العمائر .

من جهة أخرى ، فإنه على الرغم من تشابه مضامين الكتابات الدينية من كلمات وعبارات وآيات قرآنية وأحاديث نبوية على كل من العمائر والمعادن ، إلا أن معانى تلك الآيات والأحاديث اختلفت اختلافا واضحا بين كل من العمائر والمعادن، حيث ارتبطت تلك المعانى بالعمائر أو التحف المنفذة عليها .

فبالنسبة للكلمات والعبارات الدينية على العمائر تضمنت لفظ الجلالة ، واسم الرسول ﷺ ، والإمام على كرم الله وجهه ، بالإضافة إلى بعض الأذكار التي تتضمن اسم الله تعالى ، مثال ذلك ما ورد على واجهة مسجد بيبي خاتم بصيغة (سبحان الله)^(١٠٧) بشكل مكرر .

أيضا ما ورد على رقبة إحدى قباب مسجد بيبي خاتم بسمرقند بصيغة (البقا لله) مكررة . ويتخلل قامات الحروف عبارة أخرى مكررة بصيغة (القدرة لله)^(١٠٨) . كما وردت نفس العبارة - البقا لله - على رقبة إحدى قباب مدرسة ألغ بك بسمرقند ويتخلل قامات الحروف عبارة (الحمد لله) (شكل ٧٨) .

من بين العبارات الدينية التي وردت على العمائر فى الفترة موضوع الدراسة ، عبارة التوحيد التي وردت على واجهة الإيوان الغربى - الرئيسى - لمدرسة ألغ بيك

(١٠٧) لوحة ١٠٤ .

(١٠٨) لوحة ١٠٧ .

بسمر قند بصيغة : (لا إله إلا الله وحده)^(١٠٩) . كما وردت نفس العبارة على رقبة قبة مسجد شاه بأصفهان بصيغة (هو الله الذى لا إله إلا هو) (شكل ٧٠) .

أيضاً وردت عبارات دينية أخرى أعلى كتلة مدخل مسجد حاكم بأصفهان بصيغة :

(سبحان الله والحمد لله ولا إله إلا الله والله أكبر) (شكل ٧١) .

من العبارات الدينية التى وردت كثيراً على العمائر التيمورية والصفوية على اختلاف وظائفها عبارة (الملك لله) ، وقد وردت على رقبة جمباز سيدان (مقبرة ألغ بيك ٨٤١ هـ / ١٤٣٧ م) بمدينة شهر سبز (شكل ٦٦) .

من جهة أخرى ، فقد ورد لفظ الجلالة ، واسم الرسول ﷺ والإمام على كرم الله وجهه ، بصورة ملفتة للنظر على الكثير من العمائر ، وتشغل تلك الأسماء العديد من المناطق المختلفة التى استغلها النقاش أحسن استغلال ونفذ عليها تلك الكتابات كالأوجهات وبواطن العقود وكوشاتها ورقاب القباب وأبدان المآذن وغيرها من العناصر المعمارية الأخرى .

هذا وقد ورد لفظ الجلالة على المعادن المعاصرة بصيغة النادى مثال ذلك : (يا حنان ، يا منان ، يا ديان^(١١٠) ، يا برهان ، يا سلطان^(١١١)) ، ومن ثم فإنها تعد من جملة العبارات الدعائية ذات المضمون الدينى . (انظر أيضاً شكل ٧٧) .

أما عن العبارات الدعائية الأخرى على المعادن^(١١٢) ، فقد ورد بعضها بنفس الصيغة التى وردت على العمائر ، أو بصيغ أخرى قريبة فى مضمونها .

هذا فيما يتعلق بالكلمات والعبارات الدينية أما عن الآيات القرآنية ، فقد وردت على العديد من المنشآت المعمارية ، وبعض أنواع التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة ، إلا أن معانى تلك الآيات تختلف باختلاف أنواع العمائر أو التحف ، فالآيات القرآنية على العمائر ارتبطت بمعانيها بتلك المنشآت المعمارية ، حيث نفذ

(١٠٩) ١٥٠ .

(١١٠) لوحة ٦ .

(١١١) اللوحات : (٢٦ ، ٢٧) .

(١١٢) انظر على سبيل المثال اللوحات : (٣ ، ٥) .

النقاش آيات توضح أن المساجد هي بيوت الله في الأرض ، وتحت على إعمارها ، ووجوب أداء الصلاة بها ، وقد وردت هذه الآيات على المساجد ، مثال ذلك ما ورد على الواجهة الرئيسية - الشرقية - لمسجد بيبي خاتم^(١١٣) بصيغة :

١ - قال الله سبحانه وتعالى .

٢ - وأن المساجد لله فلا تدعوا مع الله أحدا^(١١٤) .

ما ورد أعلى واجهة الإيوان الشمالي لمدرسة ميرزا ألغ بيك^(١١٥) بسمر قند بصيغة

(بسم الله الرحمن الرحيم في بيوت أذن الله أن ترفع ويذكر فيها اسمه يسبح له فيها بالغدو والآصال رجال لا تلهيهم تجارة ولا بيع عن ذكر الله وإقام الصلاة وإيتاء الزكاة)^(١١٦) .

أيضاً ما ورد على كتلة المدخل الرئيسي لمسجد شاه^(١١٧) بأصفهان بصيغة :

(قال الله سبحانه وتعالى لمسجد أسس على التقوى من أول يوم أحق أن تقوموا فيه فيه رجال يحبون أن يتطهروا والله يحب المطهرين)^(١١٨) .

أما عن الآيات القرآنية التي وردت على الأضرحة فقد اختلفت معانيها عن معاني الآيات التي وردت على المساجد ، حيث اشتملت على معاني التذكير بالموت ، وحث الإنسان على الأعمال الصالحة حتى ينال حسن الثواب في الآخرة ، إلى غير ذلك من المعاني ؛ مثال ذلك : ما ورد بصدر حجر مدخل ضريح گور امير^(١١٩) بسمر قند ، بصيغة :

(١١٣) لوحة ١٠٥ .

(١١٤) سورة الجن : آية ١٨ .

(١١٥) لوحة ١٢٣ .

(١١٦) سورة النور : الآيات ٣٦ - ٣٧ .

(١١٧) Grabar (O.) : Isfahan as A Mirror of Persian Architecture , highlights of persian Art, persian Art series , No. 1, Colorado 1979, fig. 141 .

(١١٨) سورة التوبة : آية ١٠٨ .

(١١٩) لوحة ١١٢ .

(قال الله تبارك وتعالى إن المتقين فى جنات وعيون ادخلوها بسلام آمنين صدق الله العظيم) (١٢٠).

من جهة أخرى فقد كان للآيات القرآنية وخاصة تلك التى وردت على المعادن والعمائر الصفوية دلالات خاصة لدى الشيعة الإثنى عشرية أو تلرد شيئا له قيمته فى العقيدة ومن بين هذه الآيات :

نصر من الله وفتح قريب ، أيضاً سورة الكوثر ، التى اختيرت للطعن على شائنى رسول الله صلى الله عليه وسلم وهو العاص بن وائل والد عمرو بن العاص وأحد أقطاب بنى أمية الذين ناصبهم الشيعة العداء طوال عصور التاريخ ، وعمرو بن العاص معروف دوره فى الصراع السياسى والعقائدى الذى دار بين الإمام على بن أبى طالب ومعاوية .

بالإضافة إلى ذلك فإننا لا نجد مسجدا ولا مدرسة ولا أى مبنى من المباني الدينية فى العصر الصفوى يخلو من آية الكرسي ضمن الكتابات الموجودة به ، ويرى الشيعة فى هذه الآية إشارة إلى حديث الرسول ﷺ لأبى ذر الغفارى - الذى يعتبره الشيعة من أول الرجال الذين شابعوا عليا ومن الصحابة القلائل الذين يعترف بهم - من أنها أفضل ما نزل على الرسول ﷺ من القرآن (١٢١).

مما سبق يتضح أن بعض الآيات القرآنية كانت ذات دلالات واحدة على كل من المعادن والعمائر ، فى حين اختلفت معانى معظم الآيات القرآنية الأخرى على المعادن والعمائر فى الفترة موضوع الدراسة . والتى ارتبطت معانيها بالغرض الذى من أجله صنعت التحفة أو إقيمت من أجله المنشأة المعمارية .

وبالإضافة إلى اختلاف معانى أغلب الآيات القرآنية على كل من المعادن والعمائر ، فقد اختلفت معانى الأحاديث أيضاً على المعادن والعمائر ، والتى ارتبطت معانيها بالتحف والعمائر المنفذة عليها .

فمن الأحاديث التى وردت على المنشآت المعمارية باختلاف أنواعها ، ما ورد على كتلة مدخل تومان أقا (١٢٢) . بصيغة :

(١٢٠) سورة الحجر : آية ٤٥ .

(١٢١) عادل عبد المنعم : المرجع السابق ، ص ٢٠٥ - ٢٠٨ .

(١٢٢) Зодчество Узбекистана, вып. II, стр. 65 .

(بسم الله الرحمن الرحيم اللهم أعطنا نورا فى قلوبنا ونورا فى قبرنا ونورا فى سمعنا ونورا فى أبصارنا ...) .

ما ورد على بعض المنشآت المعمارية من العصرين التيمورى والصفوى^(١٢٣) بصيغة :-

(قال النبى عليه السلام عجلوا بالصلاة قبل الفوات^(١) ت / وعجلوا بالتوبة قبل الموت صدق الله العظيم وصدق رسوله الكريم) . (شكل ٦٥) .

وقد ورد هذا الحديث بنفس الصيغة على مطرقة باب من النحاس مؤرخة بالقرن (١٥٠٠م) (١٢٤) .

من الأحاديث النبوية التى وردت على العمائر أيضاً ما ورد على الواجهة الرئيسية الشرقية لمسجد بيى خاتم^(١٢٥) بصيغة :-

١ - قال النبى عليه السلام الصلوة عماد الدين صدق رسول (الله) (١٢٦) .

٢ - قال النبى عليه السلام الدنيا ساعة فاجعلها طاعة (١٢٧) .

من الأحاديث النبوية أيضاً ما ورد أعلى مدخل ضريح قشم بن عباس^(١٢٨)

(١٢٣) A Museum in the open, PL. 116 .

Zahedov : op. cit., p. 36 .

(١٢٤) Treasures of Islam, P. 267 .

(١٢٥) لوحة ١٠٦ .

(١٢٦) قال ﷺ : « الصلاة عماد الدين فمن تركها فقد هدم الدين » .

حديث الصلاة عماد الدين البيهقى فى الشعب بسند ضعفه من حديث عمر قال عكرمة لم يسمع من عمر قال ورواه ابن عمر ولم يقف عليه ابن الصلاح فقال فى مشكلة الوسيط إنه غير معروف .

- أبو حامد الفزالى : إحياء علوم الدين ، المجلد الأول ، الجزء الأول ، دار الفند العربى ١٩٩٦ ، ص ١٦٨ ، حاشية ١٠ .

(١٢٧) ذكره العجلونى فى كشف الخفا ٥٠٠/١ رقم ١٣٣١ ، قال القارى لا أصل لمبناه ولكن يصح معناه .

(١٢٨) ابن عم الرسول ﷺ ، وقد جاء إلى سمرقند مع الفاتحين العرب سنة (٥٥٤هـ / ٦٧٦م) للدعوة إلى الإسلام .

- إحسان بنت سعيد خلوصى : الطريق إلى سمرقند ، ص ٨٧ .

بتجمع شاه زنده بصيغة :

١ - قال النبي العربي الهاشمي القرشي المكي المدني عليه السلام .

٢ - بن من شبه من يبي .

٣ - القثم لعبا لنا خلقا وخلفا .

ونص الكتابات : القثم بن العباس أشبه الناس خلقا وخلقا (١٢٩) .

ومن خلال العرض السابق يتضح أن الكتابات الدينية كانت أشمل وأوضح على العمائر دون المعادن ويرجع ذلك بلا شك لطبيعة المنشآت المعمارية من مساجد ومدارس وأضرحة والتي تناسبها تلك الكتابات أكثر من غيرها من الكتابات الأخرى .

في حين أن المعادن تكون معرضة للتناول والوضع غير المناسب بالإضافة إلى الاستعمال الذي لا يتناسب مع قدسية العبارات الدينية (الاكل - الغسل ...) .

الكتابات المذهبية :-

تعد الكتابات الشيعية من أهم ما يميز مضامين الكتابات في الفترة موضوع الدراسة وخاصة في العصر الصفوي الذي اعتنقت فيه إيران المذهب الشيعي وغدا مذهباً رسمياً لها منذ ذلك العصر وحتى عصرنا الحاضر ؛ ومن ثم فقد سعى الفنانون إلى إبراز هذا التحول المذهبي على منتجاتهم الفنية المختلفة ، وذلك ترويجاً للمذهب الجديد ، ولينالوا رضا رعاة الفن الجدد ، ومن هنا فقد ظهرت مثل هذه الكتابات على المعادن بصفة خاصة والفنون التطبيقية الأخرى بصفة عامة ، بالإضافة إلى العمائر .

وعلى الرغم من أن هذه الكتابات سبق ظهورها على بعض التحف المعدنية التيمورية ، والتي ربما تكون قد انتجت كنوع من الدعاية السياسية للحكام

(١٢٩) لوحة ١٣٢ .

- قيلت هذه العبارة في جعفر بن أبي طالب ، وليس القثم بن العباس .

ذكر ذلك الهيثمي في مجمع الزوائد كتاب المناقب باب فضل زيد بن حارثة .

وقال رواه الترمذي باختصار ورواه أحمد واسناده حسن .

التيموريين ، على أنهم رعاة لكل المذاهب الدينية ، أو أن تكون قد صنعت في أقاليم تعتنق المذهب الشيعي أو تكون قد صنعت لأحد المزارات الشيعية ، إلا أن مثل هذه الكتابات نادرا ما كانت تظهر على العمائر التيمورية ، وإن ظهرت فإن ذلك يكون على استحياء من ذلك ، ما ورد على واجهة أحد أضرحه شاه زنده (١٣٠)، بصيغة :

١ - قال على بن أبي طالب كرم الله وجهه

٢ - لا عز إلا بطاعة الله تعالى .

أما الكتابات المذهبية على التحف المعدنية الصفوية ، فعلى الرغم من أنها تضمنت نفس الكتابات التي وردت على التحف التيمورية من عبارات التوسل بالأئمة الشيعة المعصومين ، فقد تضمنت عبارات أخرى مثل (لا فتى إلا على ولا سيف إلا ذو الفقار) ، وبالإضافة إلى بعض أسماء الأئمة الشيعة كالحسن والحسين؛ فضلا عن بعض الأشعار العربية ذات المضمون الشيعي والتي تخص الإمام على بن أبي طالب ، نصها :

ناد عليا مظهر العجايب تجده عوننا لك في النوايب

كل هم وغم سينجلي بولايتك يا على يا على يا على

أما عن الكتابات المذهبية على العمائر الصفوية ، فكانت أوضح من تلك التي وردت على المعادن ، فقد ورد اسم (الإمام على) جنبا إلى جنب مع لفظ الجلالة واسم الرسول ﷺ (١٣١).

من العبارات الشيعية التي وردت على العمائر الصفوية ، ما ورد على كتلة مدخل مسجد الجمعة (١٣٢) بأصفهان بصيغة :

١ - على

٢ - ولي

(١٣٠) لوحة ١٣١ .

Frishman (M.) : The Mosque History Architectural development (١٣١) and regional diversity , London 1994, P. 132 .

Hill (d.) : Islamic Architecture and its Decoration, A. D., 800 - (١٣٢) 1500, London 1964, p. 305 .

- ٣ - لله و
٤ - وصي
٥ - لله رسول

(على ولي الله ووصي رسول الله) ، ويتضح معنى هذه العبارة عند الشيعة من خلال ما رواه الكليني عن زرارة عن أبي جعفر أنه قال : « بنى الإسلام على خمسة أشياء ، على الصلاة ، والزكاة ، والحج ، والصوم ، والولاية » .

قال زرارة : قلت : وأي شيء من ذلك أفضل ، قال الولاية أفضل (١٣٣) .

معنى ذلك أن الشيعة جعلوا الولاية أحد أركان الإسلام الخمس ، وجعلوها أفضل من الشهادتين (١٣٤) ؛ كما يرون عن النبي ﷺ في رواية أخرى : فلما خلق الله آدم كتب ذلك النور في صلبه ، فلم يزل في بني واحد ، حتى قسمها جزأين . جزء في صلب عبد الله وجزء في صلب أبي طالب ، فأخرجني نبيا ، وأخرج عليا وصيا (١٣٥) .

من جهة أخرى ، فقد وردت صيغة التوسل بالأئمة الشيعة المعصومين على العديد من المنشآت المعمارية الصفوية ، من ذلك ما ورد على رقبة قبة مسجد الشاه باصفهان (شكل ٧٠) ، وكذلك على عقد مدخل مسجد الجمعة بأصفهان (١٣٦) ، وهذه العبارات تشبه نفس العبارات التي وردت على التحف المعدنية الصفوية (١٣٧) .

من العبارات الشيعية التي وردت على كل من العمائر والمعادن الصفوية ، ووردت بصيغ متشابهة ، عبارات :

بنبي عربي ورسول مدني وأخيه أسد الله المسمى بعلي وزهراء بتول وبأم ولدتها وبسبطيه وشبليه هما نجل زكي .

وقد وردت هذه العبارة على مقصورة الشاه بالقاعة الملحقة بالإيوان الغربي لمسجد

(١٣٣) الكليني : الكافي في الأصول ، ج ١ ، ص ٣٦٨ .

(١٣٤) محمود مزروعة : المرجع السابق ، ص ١٢٤ .

(١٣٥) المرجع نفسه ، ص ١٢٦ .

(١٣٦) لوحة ١٣٩ .

(١٣٧) اللوحات : (٣٥ ، ٤٠ ، ٥٠ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢) .

الجمعة بأصفهان^(١٣٨)، فى حين ورد المقطع الأخير من العبارة (وبزهاء بتول وبأم ولدتها وبسبطيه وشبليه هما نجل زكى) ، على صفيحتين معدنيتين من العصر الصفوى بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(١٣٩).

ومن العبارات الشيعية التى وردت على كل من العمائر والمعادن الصفوية عبارة :
يا قاهر العدو / يا والى الولى / يا مظهر العجائب / يا مرتضى يا على .

وقد وردت هذه العبارة بالقاعة التى تغطيها القبة الغربية لمسجد الشاه بأصفهان^(١٤٠)، كما وردت على طبر من الصلب^(١٤١)، من إيران مؤرخ بسنة (١١٤٨ هـ / ١٧٣٥ م) ، بنفس الصيغة ، باستثناء المقطع الأخير من العبارة (يا مرتضى يا على) التى حذفت منها أداة النداء التى تسبق اسم الإمام على ، حيث وردت بصيغة (يا مرتضى على) (شكل ٩) .

من الكتابات الشيعية التى وردت على العمائر الصفوية دون المعادن العديد من الأحاديث والروايات الشيعية المروية عن الأئمة ورجال الحديث عندهم تدور كلها حول مفاهيم شيعية ، منها ما ورد على كتلة المدخل الرئيسى لمسجد الشاه بأصفهان^(١٤٢) بصيغة :

« ... قال رسول الله صلى الله عليه وسلم علي وصيى وخليفتى وفاطمة زوجته سيدة نساء العالمين بنتى والحسن والحسين سيدا شباب أهل الجنة والذى والاهم فقد والانى ومن عاداهم فقد عادانى ومن آتاهم فقد آتانى ومن جفاهم فقد جفانى ومن برهم فقد برنى ومن وصلهم وصل الله ومن قطعهم قطع الله ومن أعانهم نصر الله ... » .

من الأحاديث ذات المضمون الشيعى ما ورد على كتلة المدخل^(١٤٣) السابق

(١٣٨) عادل عبد المنعم : المرجع السابق ، ص ١١١ .

(١٣٩) اللوحات : (٥٦ ، ٥٧) .

(١٤٠) المرجع نفسه ، ص ١٣١ .

(١٤١) لوحة ٩٢ .

(١٤٢) لوحة ١٤٢ .

(١٤٣) لوحة ١٤٣ .

أيضاً ، والتي نفذت على الكثير من العمائر الصفوية ، ما نصه « ... أنا مدينة العلم وعلى بابها صدق رسول الله صلى الله عليه وسلم » (شكل ٧٤) .

من الأحاديث ذات المضمون الشيعي أيضاً ما ورد بأعلى التربع الأرضي للقبّة الجنوبية بمدرسة مادر شاه^(١٤٤) بصيغة : « ... عليه وآله وسلم من كنت مولاه فعلى مولاه اللهم وال من والاه وعاد من عاداه وانصر من نصره واخذل من خذله » .

أيضاً ما ورد على بدن مؤذنة^(١٤٥) مدرسة مادر شاه بصيغة : « عليا منى وأنا من على وهو ولي كل مؤمن » .

مما سبق يتضح أن الكتابات المذهبية كانت أكثر تنوعاً ووضوحاً على العمائر عن المعادن وخاصة في الفترة الصفوية ، حيث شملت تلك الكتابات الكثير من العبارات والأحاديث النبوية التي توضح مكانة الإمام على ومنزلته ، إلى جانب التوسل بالأئمة الشيعة المعصومين .

الكتابات الفارسية :

إذا كانت الكتابات الفارسية التي وردت على المعادن الإيرانية في العصرين التيموري والصفوي ، قد تضمنت العديد من الأشعار الفارسية ذات المضامين المتنوعة ما بين الدعاء لصاحب التحفة ، والغزل الحسي ، بالإضافة إلى بعض الأشعار الصفوية والشيعة .

فإن الكتابات الفارسية التي وردت على العمائر المعاصرة ؛ قد تضمنت إلى جانب الأشعار بعض النصوص الكتابية ذات المضامين المتنوعة ، ومعظمها ذات دلالات شيعية ؛ والتي اقتصر استخدامها على العمائر الصفوية دون التيمورية .

وبصفة عامة فإن هناك تشابهاً بين بعض الكتابات الفارسية المنفذة على العمائر وتلك المنفذة على المعادن ، ويتمثل ذلك التشابه في العلاقة بين النص الكتابي والمنشأة أو التحفة المعدنية ، مثال ذلك : ما ورد على أحد أضرحة تجمع شاه زنده بسمرقند بصيغة :

(١٤٤) لوحة ١٤٦ .

(١٤٥) لوحة ١٤٧ .

در این گور تاریک بی یار و کس امید مرا بار حمت تست و بس
الترجمة :

في هذا القبر المظلم الذي بلا رفيق وأنيس إني على أمل أن يكون فيه الرحمة
وكفى .

من ذلك أيضًا ما ورد على سطل من النحاس ، ينتسب إلى منتصف القرن
(٩٠ هـ / ١٥ م) بصيغة :

تا بحمام در ایدمه من بیوسته سطل ایست مراد یده و ابرو دسته
الترجمة :

حينما يأتي حبيبي إلى الحمام مشرق النور تصبح الشمس سطل ماء والسحاب يده
هذا بالنسبة لأوجه التشابه بين مضامين الكتابات الفارسية على العمائر والمعادن
أما فيما يتعلق بأوجه الاختلاف بين مضامين الكتابات الفارسية ، فتتمثل في أن
تلك المضامين تختلف باختلاف أشكال التحف والعمائر فبالنسبة للمعادن نلاحظ
أن الكتابات المنفذة على القدرور والأباريق تختلف عن المنفذة على الكشاكيل ،
والخناجر ؛ فقد تضمنت تلك التحف كتابات فارسية بعضها يدخل في نطاق الغزل
الحسي^(١٤٦) ، والبعض الآخر في نطاق الزهد^(١٤٧) والتصوف^(١٤٨) بالإضافة إلى
القليل من الكتابات ذات الدلالات الشيعية^(١٤٩) .

أما بالنسبة للكتابات الفارسية المنفذة على العمائر ، فقد تضمنت بعض
النصوص الكتابية التي تصف المكان المنفذه عليه ، وهذا النمط اقتصر على العمائر
دون المعادن ، من ذلك ما ورد على أحد جانبي كتلة مدخل آق سراي بمدينة شهر
سبز^(١٥٠) ، بصيغة :

زهی رفیع اساسی که قبة اخضر یست چو مجمر فروزان زنطاق این منظر فتاده

(١٤٦) لوحة ٤ .

(١٤٧) لوحة ٥٩ .

(١٤٨) لوحة ٤٩ .

(١٤٩) اللوحات : (٧٨ ، ٨٤) .

(١٥٠) لوحة ١٠٢ .

زبس خط الفا از سرمه زمحو خط برمهر بردن درکنار رقوم نقوش أو انجم نمونه
زهرة طاق أو محور خط نموده ازخم طاقش فلك حق فتد بلى مثال مهر ... واخضر
... كندا فتد كه .

الترجمة :

ما أبهاء من بناء رفيع فالقبة الخضراء سقطت من طاقة هذا البناء مثل جمرة
مشتعلة ومن كثرة خطوط الألف المشعة من رأس القمر كأنه يمحو خطوط الأشعة
على الشمس جعلت الزهرة إيوانه محورا للأشعة كالأنجم في إطار كتابات نقوشه
وقد تنزل ملك الحقيقة من انحناء إيوانه نعم إنه مثال للشمس ... والخضراء ...
أسقطه في .

ويتضمن هذا النص وصفا للإيوان الرئيسي لقصر آق سراى بمدينة شهر سبز .
وبالإضافة إلى مثل هذه النصوص ، فقد وردت بعض النصوص التأسيسية على
بعض المنشآت المعمارية ، وذلك باللغة الفارسية ، مثال ذلك :-

ما ورد على أحد جانبي مقصورة الشاه في الإيوان الغربى لمسجد الجمعة
بأصفهان^(١٥١) ، حيث وردت بعض الأشعار الفارسية التى تضمنت اسم الشاه
حسين (١١٠٥ - ١١٣٥ هـ / ١٦٩٢ - ١٧٢٢ م) وإتمامه لعمارة هذا المسجد ،
وقد تضمنت تلك الأشعار بعض الألقاب الشيعية للسلطان حسين ، ونص الكتابات -

چون بحکم کار فرمان جهان	شد عمارت سجده کاه مسلمان
نایب خیر البشر کالطاف اوست	شیعیان را درجهان پشت وپناه
انکه امرش باقضا باشد قدر	پادشه سلطان حسین ظل اله
مؤمن بی شبهه ودستور عهد	خان عالم صوفی یکرنگ شاه

الترجمة :

عندما صدر الأمر من حاكم العالم	اكتملت عمارة المسجد للمسلمين
فهو نائب خير البشر والطاقه	سند للشيعة فى العالم

(١٥١) عادل عبد المنعم : المرجع السابق ، ص ١١٨ .

هو من يكون أمره مع القضاء قدرا الملك سلطان حسين ظل الله
مؤمن بلا شبه وولى للعهد وزيره حاكم عالم المتصرفه وهو الشاه الحق

وبصفة عامة فإن مضامين الأشعار الفارسية التي وردت على العمائر في الفترة
الصفوية كانت في أغلبها ذات صفة شيعية حيث نجد موضوعها في مدح الرسول
والسيدة فاطمة الزهراء والأئمة الاثنى عشر . وربما يكون موضوعها في إنشاء المدرسة
ومدح بانيها ونعته بصفات لها صبغة شيعية ؛ ومن بين هذه الأشعار :

ما ورد بالتجديدات التي أحدثها الشاه طهماسب (٩١٩ - ٩٨٤ هـ / ١٥١٣ -
١٥٧٦ م) بمدخل مسجد القطبية بأصفهان^(١٥٢) (شكل ٧٥) ، بصيغة :

محمد عربى ابروى هردو سرا كسى درخاك شدخاك نيست بر سراو
شنیده ام كه تكلم نمود همجو مسيح بدین حديث لب لعل روح پرور او
كه من مدينة علم وعلى است در او عجب خجسته حديثى من نيست شك در او
الترجمة :

محمد العربى كرامة الدارين هو من سكن الثرى ولا يعلو الثرى رأسه
سمعت أنه تكلم مثلما فعل المسيح بهذا الحديث من شفثيه الياقوتتين المربيتين للروح
قائلا : أنا مدينة العلم وعلى بابها فياله من حديث عجيب لى لا شك فيه .

من الأشعار ذات الصفة الشيعية أيضاً ، ما ورد على محراب من الرخام بإحدى
قاعات المسجد الجامع بأصفهان، يعود إلى عهد الشاه عباس^(١٥٣) ، ونص الكتابات:
مصطفى شد شهر علم أن مملكت رادر على آست
تا دهندت راه در اين شهر علم از در درا

الترجمة :

لقد صار المصطفى مدينة العلم وعلى هو الباب لهذه المدينة

وحتى يسمح لك بالدخول إلى مدينة العلم هذه عليك أن تدخل من الباب

(١٥٢) لوحة ١٣٧ .

(١٥٣) عادل عبد المنعم : المرجع السابق ، ص ١١٧ .

من بين الكتابات التي انتشرت في جميع أقسام مدرسة مادر شاه أبياتا من الشعر
باللغة الفارسية على المدخل الرئيسى للمدرسة^(١٥٤) بصيغة :-

دانى زجه اين جرخ كهن ميگردد نه بهر توونه بهر من ميگردد
در گردش او چون على آمد بوجود ميبالد وگرد خويشتن ميگردد
الترجمة :

أتعلم لأجل من يدور هذا الفلك القديم بالطبع ليس من أجلى ولا من أجلك
إنه فى دورانه منذ أن جاء على إلى الوجود ينوح ويلف حول نفسه
ومن ثم يتضح أن هناك فروق واضحة بين مضامين الكتابات الفارسية المنفذة
على كل من المعادن والعمائر ، وتلك الفروق ترجع بلا شك لطبيعة التحف المعدنية
والعمائر والغرض الذى من أجله يستخدم كلا منهما .

(١٥٤) عادل عبد المنعم : المرجع السابق ، ص ١٤٤ .

الفصل الثالث

المواءمة بين نوع الخط والمناطق التي يشغلها

تنوعت المناطق التى شغلتها الكتابات سواء على العمائر أو المعادن ، ويرجع هذا التنوع لاختلاف أشكال العمائر عن المعادن ، فالمعادن مهما كان شكلها فحجمها محدود والأشرطة الكتابية عليها صغيرة ، وقد نفذت معظم الكتابات على ظاهر تلك التحف فى حين نفذ القليل جداً على السطح الداخلى ، حيث إن تنفيذ الكتابات على ظاهر التحف يكون مناسباً تماماً لأشكال تلك التحف المتمثلة فى الشماعد والأباريق والقدر والكشاكيل والسلاطين بالإضافة إلى الآلات الحربية .

أما فيما يتعلق بالعمائر ، فالملفت للنظر حقاً هو المساحات الهائلة من النقوش الكتابية التى تغطى العديد من العناصر المعمارية لتلك العمائر ، والتى تمثل ظاهرة تكاد تنفرد بها تلك العمائر فى إيران وآسيا الوسطى عن غيرها من العمائر المعاصرة فى مناطق العالم الإسلامى الأخرى ، فقد استغل الفنان معظم الأسطح المتاحة أمامه ونفذ عليها العديد من النقوش الكتابية بأشكال وأحجام مختلفة ، ولم يترك أى عنصر معمارى إلا ونفذ عليه نقشا من نقوشه الكتابية ؛ وقد أتاحت له المساحات المتسعة والارتفاعات الشاهقة الحرية الكاملة فى تنفيذ كتاباته دون التقيد بأحجام أو أشكال أو مساحات مثلما كان الحال على التحف المعدنية التى فرضت على الفنان الالتزام بالمساحة المتاحة دون أن يتعدها . فالمساحة المتاحة أمام النقاش على المعادن لا تتعدى بضعة أشرطة مستطيلة تتضمن إلى جانب النقوش الكتابية عناصر زخرفية أخرى كالرسوم النباتية من فروع وأوراق بالإضافة إلى بعض الأشكال الهندسية .

فى حين كانت المساحات المتاحة أمام الفنان على العمائر غير محدودة حيث تمثلت فى الواجهات والتى لا تقتصر على واجهة واحدة بل كانت معظم العمائر تحتوى على أربع واجهات ، إلى جانب المداخل ، والمآذن ، والقباب ، والإيوانات ، وخلوى الطلبة ، والمحاريب .

ومن ثم فالتساؤل الذى يفرض نفسه كيف تكون كل هذه المساحات المتسعة أمام الفنان ولا يبدع ؟

فبالنسبة للواجهات ، فقد أتاحت له المساحات المتسعة لتلك الواجهات الحرية

الكاملة فى تنفيذ نقوشه الكتابية بالخط الكوفى الهندسى الذى تتناسب طبيعة حروفه مع هذه المساحات ، وينطبق ذلك أيضاً على أبدان المآذن (١٥٥) ، ورقاب القباب (١٥٦) ، وحجور المداخل (١٥٧) ، والأيوانات (١٥٨) ، وواجهاتها المطللة على الصحن (١٥٩) .

بينما استخدم الفنان الأفاريز المستطيلة لتنفيذ بقية عناصره الكتابية ، والتي كانت فى معظمها منفذة بخط الثلث أو بالثلث والكوفى معا ، وقد استخدمت تلك الأفاريز بحجور المداخل أو بصدر الإيوانات أو بأعلى واجهاتها .

وعلى أية حال فقد كانت تلك الأفاريز أقل استخداما على العمائر عن التحف المعدنية ، حيث إنها لا تتناسب مع المساحات الكبيرة التى على العمائر ، وإنما تتناسب مع المساحات التى على التحف المعدنية .

عموما فإن التباين بين المناطق التى تشغلها الكتابات على العمائر والمعادن فى الفترة موضوع الدراسة يعد جوهريا ، حيث لم تتح المساحة المتاحة أمام النقاش على التحف المعدنية للإنطلاق وتنفيذ كتاباته بالرؤية الفنية التى نفذها نظيره على العمائر .

من جهة أخرى فلقد كان هناك نوع من التشابه بين أشكال الخطوط المنفذة على كل من العمائر والمعادن ، فعلى الرغم من اختلاف وتنوع المناطق المنفذ عليها تلك الخطوط ، إلا أن الفنان حرص دائماً على الاهتمام بأشكال الحروف المكونة للنصوص الكتابية سواء على العمائر أو المعادن ، وخاصة تلك المنفذة بخط الثلث ، فأطال قامات الحروف وهاماتها وخاصة حروف الألف وطالع حروف الطاء واللام والكاف واللام ألف ؛ ولم يقتصر الفنان على إطالة قامات الحروف فقط ، بل قام بتنفيذ هاماتها بأشكال متنوعة ، فمعظم أصابع الحروف نفذت باستطالة ، وينتهى معظمها بشكل مشطوف ومائل قليلا جهة اليسار مع إضافة زيادة صغيرة أو شوكة جهة اليمين قد تطول أو تقصر ؛ وقد تنتهى هامات الحروف بشطف مائل قليلا

(١٥٥) اللوحات : (١١٤ ، ١٣٩ ، ١٤١ ، ١٤٧) .

(١٥٦) اللوحات : (١٠٧ ، ١٣٣ ، ١٣٨) .

(١٥٧) اللوحات : (١١٢ ، ١١٦ ، ١٢٩ ، ١٣٩ ، ١٤٢ ، ١٤٥ ، ١٤٨) .

(١٥٨) اللوحات : (١١١ ، ١١٨ ، ١٢٢ ، ١٣٦) .

(١٥٩) اللوحات : (١٠٩ ، ١١٧ ، ١١٩ ، ١٢٣) .

جهة اليسار بدون إضافة أية زيادات للحروف بمئة أو يسرة .

ومن ثم يتضح أن الفنان قد وفق إلى حد كبير سواء على العمائر أو المعادن في إحداث نوع من التوافق بين الحروف المشكلة لكلماته هذا من جهة ، وبين تلك الحروف والمساحة التي تشغلها من جهة أخرى .

ففى الحالة الأولى : واعم الفنان بين أصابع الحروف القائمة كالألف وطالع حرف الطاء واللام واللام ألف ، وتتمثل هذه المواءمة فى استمداد تلك الأصابع سواء أكانت فى بداية الكلمة أو فى وسطها أو فى نهايتها ، بحيث تشكل تلك الأصابع أحد المستويات التى يتضمنها الشريط الكتابى على كل من العمائر والمعادن .

أما فى الحالة الثانية : والتى تتعلق بالمواءمة بين الخط وحروفه مع الأشرطة الكتابية المنفذة عليها فتتقسم إلى قسمين ، أحدهما يختص بالكتابات المنفذة بدون وجود عناصر زخرفية أخرى مع النقش الكتابى ، والآخر يختص بالكتابات التى تتخللها العناصر الزخرفية الأخرى كالرسوم النباتية والهندسية .

وقد ورد هذان النوعان على المعادن والعمائر لكنهما كانا أكثر تميزا ووضوحا على العمائر دون المعادن ، فالكتابات المنفذة على المعادن بدون وجود عناصر زخرفية أخرى مع النقش الكتابى ^(١٦٠)، أتاحت الحرية للفنان لتنفيذ كتاباته بدون قيود تحد من حركته ، وبالتالي فإن مساحة الأشرطة الكتابية تكون أكثر اتساعا مما يتيح إطالة قامات الحروف المكونة للكلمات .

أما عن الكتابات المنفذة على العمائر بدون وجود عناصر زخرفية أخرى مع النقش الكتابى ^(١٦١)، فتضمنت نوعين من الخط أحدهما الكوفى الهندسى ^(١٦٢)، والآخر جمع فيه الفنان بين خطى الثلث والكوفى داخل الإفريز الواحد ^(١٦٣)،

(١٦٠) اللوحات : (٧ ، ١٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٥٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢ ، ٩١) .

(١٦١) اللوحات : (١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١٤ ، ١١٥ ، ١٢٠ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٢ ، ١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٣٨ ، ١٤٢ ، ١٤٤ ، ١٤٧ ، ١٤٨) .

(١٦٢) اللوحات : (١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٨ ، ١١٤ ، ١٢٠ ، ١٣٣ ، ١٤٤) .

(١٦٣) اللوحات : (١٠٣ ، ١٠٧ ، ١٣٨ ، ١٤٧ ، ١٤٨) .

فالكوفى الهندسى فى حد ذاته لا يحتاج إلى إضافة أى عناصر زخرفية أخرى إلى جانبه حيث إنه بطبيعته ذو أشكال زخرفية تتمثل فى الزوايا القائمة المكونة للمربعات والمثلثات التى تدخل فى تكوين الحروف .

أما الأفاريز التى تجمع بين خطى الثلث والكوفى ، فإنها تعتبر فى حد ذاتها شكلا زخرفيا ملفتا للنظر ، حيث تضمنت مستويين أو ثلاثة من الخطوط أحدهما يتمثل فى خط الثلث المنفذ فى مستويين ، حيث نفذ النقاش الكلمات المكونة من مقطعين فى هذين المستويين ، بينما تضمن المستوى الثالث نوعا أو اثنين من الخط الكوفى (١٦٤) .

من جهة أخرى فإن الكتابات التى تتخللها العناصر الزخرفية الأخرى كالرسوم النباتية والهندسية كانت أكثر وضوحا على العمائر عن المعادن أيضا ؛ فقد اهتم الفنان بإبراز العناصر الزخرفية على المعادن ، وبالتالي فإن الأشرطة الكتابية كانت أقل اتساعا وتنفذ من خلال العناصر الزخرفية الأخرى (١٦٥) .

أما على العمائر فلم تكن الأفضلية للعناصر الزخرفية بل كانت الكتابات هى العنصر الأساسى داخل الأفاريز ، بينما استخدمت العناصر الزخرفية الأخرى التى تتألف من فروع نباتية تنبثق منها أوراق صغيرة كأرضية للكتابات .

وفضلا عن هذا وذاك فقد كان للنقوش الكتابية على العمائر وضع خاص تمثل فى أن الفنان حرص على إيجاد نسبة وتناسب بين النقش الكتابى والمكان المنفذ فيه هذا النقش ، فقد فرضت الارتفاعات الشاهقة والمساحات المتسعة للعمائر على الفنان تنفيذ كتاباته بأحجام كبيرة ، وخاصة كلما ارتفع المكان المخصص لتنفيذ تلك الكتابات ليسهل قراءة تلك النصوص عندما تقع عليها عين المشاهد (١٦٦) ؛ وذلك بعكس التحف المعدنية التى تعد فى متناول يد الشخص ، وبالتالي يسهل قراءة تلك النقوش مهما اختلف حجمها وموضعها .

وإلى جانب المواءمة الخاصة بالحروف والتى تلاعب بها الفنان ، فقد كان

(١٦٤) اللوحات : (١٠٣ ، ١١٠ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٧ ، ١٢٢ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٣٨) .

(١٦٥) اللوحات : (١٩ ، ٢٠ ، ٣٧ ، ٤٢ ، ٤٧ ، ٦٦) .

(١٦٦) انظر على سبيل المثال اللوحات : (١٠١ ، ١٠٧ ، ١٠٩ ، ١١٣ ، ١١٧ ، ١٣٣ ، ١٣٨ ، ١٤٧) .

للألوان دور بارز فى المواءمة ، فقد تلاعب بها الفنان أيضاً ، وذلك عن طريق استخدامه للتباين فى الدرجات اللونية ، ويتضح ذلك على العمائر أكثر من المعادن ، حيث يمثل التلاعب بالألوان ظاهرة مميزة على العمائر ، بينما استخدم على المعادن بصورة محدودة لا تشكل ظاهرة ، فالتحف المعدنية إذا كانت مصنوعة من مادة داكنة فإن النقاش ينفذ كتاباته بالألوان الفاتحة^(١٦٧) والعكس بالعكس ، وكان هذا الأسلوب أكثر وضوحاً على التحف المعدنية الصفوية عن التحف التيمورية .

أما على العمائر ، فقد استخدم الفنان بلاطات القاشانى ، والطوب المزجج فى تنفيذ نقوشه الكتابية على العمائر ، فبالنسبة لبلاطات القاشانى فكان الفنان يستخدم أكثر من درجة لونية فى تنفيذ كتاباته ، فغالبا ما كان يستخدم لونين مختلفين فى تنفيذ تلك الكتابات ، والتى يغلب عليها الدرجة اللونية الفاتحة ، كالأبيض والأخضر والأصفر بينما ينفذ النقاش الأرضية بلون داكن والذى يكون غالبا الأزرق ، وذلك لتكون الكتابات أكثر وضوحاً ، ومن ثم فإنها تؤدي الغرض الجمالى منها إلى جانب الغرض المتعلق بمضمونها .

أما عن الطوب المزجج ، فقد احتلت الكتابات المنفذة به مساحات أكبر من تلك المنفذة على البلاطات الخزفية ، ويرجع ذلك إلى أن الطوب المزجج استخدم فى تنفيذ الكتابات الكوفية الهندسية التى شغلت مساحات أكبر من تلك المنفذة بخط الثلث ؛ فينفذ الفنان النص الكتابى بلون معين كالأبيض ، أو الأخضر الفاتح ، أو الأزرق الداكن أو الفاتح بينما ينفذ الإطار الخارجى للحروف الكتابية أو الخطوط الفاصلة بين النقوش الكتابية بلون مخالف للنص والأرضية التى تكون غالبا منفذة باللون الفاتح .

وعلى أية حال فإن التلاعب بالألوان سواء على العمائر أو المعادن كان يهدف إلى إضفاء الطابع الجمالى والزخرفى لتكون ملفتة للنظر ، كما تيسر على المشاهد قراءتها بسهولة ويسر .

أما عن علاقة النص بالمنشأة المعمارية أو التحفة المعدنية المنفذ عليها فى الفترة

(١٦٧) اللوحات : (٢٦ ، ٢٧ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٨ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩١) .

موضوع الدراسة ، فكانت أكثر تنوعاً على التحف المعدنية منها على العمائر .
فتنقسم تلك العلاقة على المعادن كما سبق وذكرت إلى ثلاثة أنواع على النحو
التالى :-

أ - العلاقة بين النص والموضوع الزخرفى .

ب - العلاقة بين النص وشكل التحفة المعدنية .

ج - العلاقة بين النص والغرض الذى من أجله صنعت التحفة .

وبعد النوعين الأخيرين من أكثر الأنواع شيوعاً من حيث العلاقة بين النص
والتحفة المعدنية المنفذ عليها ؛ بينما كان النوع الأول نادراً على التحف المعدنية
سواء فى الفترة التيمورية أو الصفوية .

هذا فيما يختص بالعلاقة بين النص الكتابى والتحفة المعدنية ، أما عن العلاقة
بين النص والمنشأة المعمارية المنفذ عليها فتعد علاقة محدودة تكاد تقتصر على
العلاقة بين النص والغرض الذى من أجله أقيمت تلك المنشأة ؛ وبالتالى فإن العلاقة
الأخيرة على التحف المعدنية تعد قاسماً مشتركاً بين العمائر والمعادن .

فقد وردت على العمائر بعض النصوص الدينية والتأسيسية التى تحدد ماهية تلك
المنشأة سواء أكانت جامعاً أو مدرسة أو ضريحاً أو قصرأ إلى غير ذلك من أنماط
مختلفة .

فالنصوص الدينية عبارة عن آيات قرآنية وأحاديث نبوية تشير معانيها بطريق غير
مباشر إلى ماهية تلك المنشآت ، بينما تشير النصوص التأسيسية صراحة إلى ماهية
تلك المنشآت .

مثال ذلك ، ما ورد بصدر الإيوان الغربى لمسجد بيى خانم ، بصيغة :

(أمر ببناء هذا الجامع المبارك أمير تيمور ...) (١٦٨) .

ما ورد على أحد جانبي مدخل أحد أضرحة شاه زنده ، بصيغة :

(أشار بإعلاء هذه العمارة الرفيع بناؤها ...) (١٦٩) .

(١٦٨) لوحة ١١١ .

(١٦٩) لوحة ١٢٥ .

ومن النصوص الدينية التي تشير محتوياتها بطريق غير مباشر إلى ما هية تلك المنشآت ما ورد على مسجد يبيى خاتم بصيغة : « وأن المساجد لله فلا تدعوا مع الله أحداً » .

من الأحاديث النبوية التي تشير إلى العلاقة بين النص والغرض الذي من أجله أقيمت المنشأة ، ما ورد على واجهة مدرسة ميرزا ألغ بيك بسمرقند ، بصيغة :

(قال النبي عليه السلام من أنفق درهما في طلب العلم فكأنما أنفق دينارا في سبيل الله) . ويشير مضمون الحديث إلى أن هذه المنشأة شيدت لتكون مدرسة يتلقى فيها الطلاب العلم .

مما سبق يتضح أن العلاقة بين النص والمنشأة أو التحفة المنفذ عليها ، كانت أوضح على التحف المعدنية عن العمائر في الفترة موضوع الدراسة .

الخاتمة

وبعد فإن الكتابات الأثرية قد احتلت مكانة متميزة وبارزة في مجال زخرفة التحف المعدنية الإيرانية في العصرين التيموري والصفوي ، ويشهد بذلك ما عرضت له الدراسة من تناول لهذه الكتابات من حيث أنواع الخطوط المختلفة التي نفذت على التحف المعدنية ، وما اشتملت عليه من مضامين متنوعة ، فضلا عما لحق بهذه الكتابات من تطور ومواءمة للمناطق التي تشغلها على التحف موضوع الدراسة إلى جانب وضوح علاقتها في بعض الأحيان بشكل ووظيفة التحفة .

ففي مجال خطوط الكتابات ومضمونها على التحف المعدنية التيمورية والصفوية أمكن ملاحظة :

استخدام الخط الكوفي بشكل محدود على التحف المعدنية التيمورية ، وقد اقتصر استخدامه على التحف المعدنية التيمورية المبكرة ؛ حيث نفذ بعدة أشكال مختلفة ثم اختفى بعد ذلك تماما من على التحف التيمورية والصفوية .

من جهة أخرى فإن خط الثلث يعد العنصر الرئيسي على معظم التحف المعدنية التي ترجع للفترة التيمورية ، وقد استمر استخدام هذا الخط على التحف المعدنية الصفوية بنفس الشكل والأسلوب المستخدم في الفترة التيمورية .

أما عن الخط الفارسي فقد وصل إلى قمة نضجه وتطوره في الفترة موضوع الدراسة ، حيث نفذ جنبا إلى جنب مع بعض الخطوط الأخرى وخاصة خط الثلث في الفترة التيمورية ، بينما نفذ بشكل مفرد على العديد من التحف المعدنية الصفوية ، وفي كلا الفترتين نفذت حروفه بشكل قريب من حروف خط الثلث من حيث الشكل والأسلوب .

أما عن مضامين النقوش الكتابية على التحف المعدنية موضوع الدراسة فقد تضمنت نماذج من الكتابات الدعائية ذات المضامين المتنوعة ، بعضها يتضمن عبارات دعائية لمالك التحفة ، والبعض الآخر يتضمن العديد من الأمنيات الطيبة

التي يقصد منها العز والنصر والإقبال والسلامة كما وردت بعض العبارات والكلمات التي يقصد منها التضرع والإبتهاال إلى الله تعالى بأسمائه الحسنی وصفاته .

أما فيما يتعلق بالكتابات التسجيلية فقد لعبت دوراً هاماً ومميزاً على التحف المعدنية ، وقد احتوت مضامين تلك الكتابات على العديد من الألقاب وتوقيعات الصناع والتواريخ فضلاً عن أسماء من صنعت لهم تلك التحف.

فبالنسبة للألقاب فقد وصلنا العديد منها على التحف المعدنية في الفترة موضوع الدراسة، وإن كثر استخدامها في الفترة التيمورية عن الصفوية ؛ وخاصة على التحف المعدنية التي تنسب إلى بدايات تلك الفترة ، ومعظم الألقاب كانت عبارة عن ألقاب فخرية تخص أمراء وحكام تدل على مكانتهم واتساع نفوذهم ، إلى جانب بعض الألقاب الوظيفية للصناع الذين أسهموا في إنجاز تلك التحف ؛ هذا فضلاً عن العديد من ألقاب الأئمة الشيعة والتي وردت على العديد من التحف التيمورية والصفوية على حد سواء .

من بين الأشياء الملفتة للنظر أيضاً في مضمون الكتابات التسجيلية على المعادن الإيرانية كثرة عدد الصناع وتوقيعاتهم ؛ ويدلنا هذا على اعتزاز هؤلاء الصناع بشخصياتهم وافتخارهم بما تصنع أيديهم من منتجات .

من جهة أخرى فقد ثبت من خلال بعض التوقيعات على التحف المعدنية الإيرانية ، أن الصناع هو الشخصية المنفذة للكتابات على العديد من التحف المعدنية ، وذلك من خلال الصيغ التي وقع بها بعض الصناع على منتجاتهم الفنية ، مثال ذلك :

(كاتبه وناقشه وفارغه / حسینی بن شمسی بن شهابی البیرجندی) ، فكاتبه تمثل المرحلة الأولى الخاصة بإعداد النص الكتابي على الورق أو الرق ؛ وناقشه أي حز النقش على التحفة المعدنية ، وفارغه والتي تمثل المرحلة الثالثة من مراحل تنفيذ النقش الكتابي على التحفة والتي يفرغ منها الصناع بوضع التكفيت على التحفة .

وفضلا عن هذا وذاك فقط حرص العديد من الصناع على تسجيل مواطنهم الأصلية التي ينتسبون إليها ضمن توقيعاتهم ، سواء الذين قدموا من أقاليم إيران المختلفة مثل : (عبد العزيز بن شرف الدين التبريزي ، أو شهابي البيرجندی ، أو محمد باقر أصفهاني ، أو حسين يزدي) ، وغيرهم كثير .

أو الذين وفدوا من المناطق العربية كمصر وبلاد الشام وعملوا في إيران واستقروا بها مثال ذلك : (سلطان على مصرى ، أو شير على بن محمد دمشقى) .

بالإضافة إلى ذلك فقد قدمت الدراسة سير ذاتية لبعض النقاشيين الإيرانيين الذين وردت توقيعاتهم على التحف المعدنية ، وذلك من خلال التعرف على أسمائهم كاملة ، ومواطنهم الأصلية التي وفدوا منها ، والفترات التاريخية التي عملوا فيها ، وأساليب توقيعاتهم على منتجاتهم الفنية .

أوضحت الدراسة أن التحف المعدنية نالت الكثير من العناية من قبل صانعيها ، وذلك نظرا لأهمية تلك التحف ؛ ومن ثم فقد حرص الفنانون على تسجيل أسماء من صنعت لهم تلك التحف ، وقد وردت تلك الأسماء غالبا مسبقة بكلمة صاحبه ، وأحيانا ما يسبق الاسم عبارة (صاحبه ومالكه) ، كما قد يذكر الصانع اسم صاحب التحفة أو من صنعت له مباشرة دون وجود عبارة (صاحبه ومالكه) قبل الاسم وفي بعض الأحيان يذكر الصانع بعض الألقاب التي تخص شخص بعينه دون ذكر أسماء .

أكدت الدراسة أن أقدم ما وصلنا من تحف معدنية تحمل تاريخ صنعها في الفترة موضوع الدراسة ، شمعدان من البرونز بضريح أحمد اليسوى بالتركستان ، مؤرخ بالعشرين من رمضان سنة تسع وتسعين وسبعماية هجرية / ١٣٩٧ م .

أثبتت الدراسة أن من أهم طرق تسجيل التواريخ على التحف المعدنية في الفترة موضوع الدراسة أربعة طرق :

الطريقة الأولى : وكان يسجل فيها التاريخ بالحروف العربية ؛

والطريقة الثانية : وكان يسجل فيها بالأرقام العربية ؛

والطريقة الثالثة : وكان يجمع فيها النقاش بين الطريقتين معاً وذلك بأن يكتب جزءاً من التاريخ بالحروف والجزء الآخر بالأرقام ؛

والطريقة الرابعة : وكان يسجل فيها التاريخ بالفارسية .

تميزت بعض التحف المعدنية الصفوية بظواهر خاصة انفردت بها دون غيرها من التحف الصفوية الأخرى والتحف التيمورية ، والتي تمثلت في وجود تاريخين مختلفين على سطح التحفة الواحدة ، يمثل أحدهما التاريخ الأصلي للتحفة والثاني يمثل التاريخ الإضافي الذي ربما يدل على انتقال ملكية التحفة من شخص لآخر ، وخاصة أن أسلوب تنفيذ التاريخ الإضافي يختلف عن التاريخ الأصلي بالإضافة إلى أن المكان المنفذ فيه التاريخ الثاني يوضح أنه أضيف في فترة لاحقة على النص الأصلي المنفذ على سطح التحفة .

تضمنت الكتابات الأثرية على المعادن الإيرانية العديد من الكتابات الدينية التي تنوعت ما بين الكلمات والعبارات الدينية والآيات القرآنية والقليل من الأحاديث النبوية ، وقد اقتصر استخدام هذا النوع من الكتابات على الآلات الحربية سواء الدفاعية منها أو الهجومية كالخوذ والدروع والسيوف بالإضافة لبعض الصفائح المعدنية والكشاكيل .

ويرجع ذلك لأن هذه التحف تكون أنسب لتنفيذ مثل هذه الكتابات عليها دون غيرها من التحف المعدنية الأخرى كالسلاطين والقصور والأباريق والصدريات والتي تستخدم في الأغراض اليومية ، في حين أن تلك الكتابات تكون مناسبة للآلات الحربية بهدف الوقاية من الشرور والمهالك والإستعانة بالله تعالى لتحقيق النصر على الأعداء .

شاع استخدام العديد من الكتابات المذهبية الشيعية في فترة الدولة الصفوية ويرجع ذلك لإعلان الصفويين المذهب الشيعي مذهباً رسمياً للدولة ، وقد تضمنت تلك الكتابات أسماء الأئمة الشيعة المعصومون وألقابهم ، والإستعانة بالإمام على كرم الله وجهه لمواجهة المنايا والمصائب .

اشتملت الكتابات الفارسية على العديد من الأشعار ذات المضامين المختلفة، بعضها يختص بالدعاء لصاحب التحفة، والبعض الآخر يدخل فى نطاق الغزل الحسى، وثالث يدخل فى نطاق الغزل الروحى (الشعر الصوفى).

أما فى مجال تطور الكتابات على التحف المعدنية التيمورية والصفوية فقد أمكن التوصل إلى عدة حقائق أهمها:

اختلاف المناطق التى شغلتها الكتابات فى الفترتين التيمورية والصفوية باختلاف أشكال التحف المنفذة عليها، والتى تنوعت ما بين المراجل والسلطين والأباريق والقدرور والصوانى والشماعد والمقالم والخوذ والرماح، وقد نفذت معظم الكتابات على ظاهر تلك التحف.

حرص الفنان الإيرانى فى معظم التحف المعدنية التى تنسب للفترة التيمورية، على أن تؤدى حروف الخط المنفذ على التحفة دورها الزخرفى إلى جانب الهدف من مضمونها، ويرجع ذلك إلى أن الكتابات كانت تمثل العنصر الرئيسى على العديد من التحف المعدنية.

وفق الفنان الإيرانى إلى حد كبير فى إحداث نوع من التناغم والتوافق بين الحروف المشكلة لكلماته المنفذة على التحف المعدنية من جهة، وبين تلك الحروف والمساحات التى تشغلها على التحف من جهة أخرى.

تلاعب الفنان بالألوان المستخدمة على التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة، حيث استخدم التباين فى الدرجات اللونية بين النص الكتابى والتحفة، وكان هذا الأسلوب أكثر وضوحاً على التحف المعدنية الصفوية عن التحف التيمورية.

وربما كان الفنان يهدف من وراء ذلك إلى إحداث نوع من التباين بين الكتابات والأرضية المنفذة عليها، كما أن ذلك التباين يؤدى إلى إضفاء الشكل الجمالى والزخرفى على التحفة، بالإضافة إلى أنه ييسر قراءة النصوص الكتابية المنفذة على تلك التحف.

تنوعت العلاقة بين النصوص الكتابية والتحف المنفذة عليها فى الفترة موضوع الدراسة ، إلى عدة أنواع منها : العلاقة بين النص والموضوع الزخرفى ، والعلاقة بين النص وشكل التحفة المعدنية ، والعلاقة بين النص والغرض الذى من أجله صنعت التحفة ، وتعد تلك العلاقة من أكثر الأنواع شيوعاً على كل من التحف المعدنية التيمورية والصفوية ، ويتضح ذلك من خلال بعض أنواع التحف دون غيرها كأدوات الكتابة (المقالم والدوى) ، وأدوات الإضاءة (الشماعد والمسارج) بالإضافة إلى معظم الآلات الحربية .

أمكن التوصل من خلال الدراسة المقارنة بين الكتابات الأثرية على المعادن الإيرانية والعمائر المعاصرة لها إلى مجموعة من الحقائق يمكن توضيحها فيما يلى .

لعبت الكتابات الأثرية دوراً هاماً وواضحاً على كل من المعادن الإيرانية والعمائر بمختلف أشكالها وأنواعها ، وقد تنوعت أشكال الخطوط المنفذة على كليهما بالإضافة إلى تنوع مضامين تلك الخطوط .

انفردت الكتابات على العمائر دون المعادن باستخدام الخط الكوفى الهندسى ، ويرجع ذلك لطبيعة هذا الخط التى تحتاج إلى مساحات كبيرة ومسطحة لينفذ عليها ومن ثم فإن العمائر كانت مناسبة تماماً لهذا الخط عن المعادن .

على الرغم من أن الخط الفارسى يعد ابتكاراً إيرانياً خالصاً إلا أنه كان قليل الاستخدام على العمائر حيث احتل المرتبة الثانية بعد الخط العربى ، بعكس المعادن التى استخدم عليها جنباً إلى جنب مع الخطوط الأخرى وذلك على المعادن التيمورية ، فى حين استخدم بشكل مفرد على بعض التحف المعدنية الصفوية ، والسبب فى ذلك يعود إلى طبيعة النصوص الكتابية المنفذة على العمائر والتى تضمنت كتابات دينية متنوعة يكون الخط العربى مناسباً لتنفيذها عن الخط الفارسى ، فى حين تضمنت النصوص الكتابية على المعادن العديد من الرباعيات الفارسية التى تتناسب مع المعادن دون العمائر ومن ثم فإن الخط الفارسى يكون مناسباً لتنفيذها عن الخط العربى .

تضمنت الكتابات الدعائية على العمائر والمعادن العديد من الكلمات والعبارات الدعائية المتشابهة ، ولكن يلاحظ أن تلك الكتابات كانت أكثر تنوعاً على المعادن عن العمائر ، وخصوصاً تلك العبارات التي تتضمن الدعاء للمالك التحفة ، أو تلك التي يقصد منها التمنيات الطيبة كالعز والنصر والإقبال ، وغيرهم ، في حين تشابهت بقية العبارات على كل من العمائر والمعادن .

تميزت الألقاب على العمائر بأنها كانت أكثر تميزاً وتنوعاً من تلك التي وردت على المعادن ، على أن أهم ما يميز تلك الألقاب وجود بعض النعوت الخاصة التي ترد لأول مرة ليس على العمائر فقط بل على المعادن أيضاً في الفترة موضوع الدراسة ، ومن هذه الألقاب قهرمان الماء والطين ، باني مباني العلم والإحسان ، كما ورد لأول مرة لقب (بك) ملحقاً باسم إحدى أميرات البيت التيموري ، ولقب خير النساء الذي ما زال يستخدم كاسم علم في جمهورية أوزبكستان حتى اليوم ؛ فضلاً عن بعض الألقاب ذات الصفة الشيعية والتي أطلقت على الملوك الصفويين ، والتي من بينها عبد الولاية ، تراب العتبة المقدسة النبوية ، قمامة الساحة المطهرة العلوية ، مروج مذهب الأئمة المعصومين .

تشابهت توقيعات الصنائع إلى حد كبير على كل من العمائر والمعادن ، من حيث الألقاب التي سبقت توقيعات هؤلاء الصنائع والتي تدل إما على مكانة هؤلاء الصنائع ، أو تواضعهم . بالإضافة إلى اعتزاز هؤلاء الصنائع بمواطنتهم الأصلية التي ينتمون إليها ، وحرصهم على كتابة أسماء البلاد التي ينتسبون إليها .

كانت أسماء أصحاب المنشآت المعمارية أو من أمروا بتشبيدها أسبق في الظهور والاستخدام من أسماء أصحاب التحف ؛ ولكن على الرغم من ذلك فإن التحف المعدنية أصبحت لا تقل قيمة من الناحية الفنية عن العمائر ، ومن ثم فقد حذا الفنانون حذو الصنائع على العمائر من ذكرهم لشخصية أصحاب تلك العمائر أو من أمروا بإقامتها .

تشابهت طرق تسجيل التواريخ على كل من المعادن والعمائر في الفترة موضوع الدراسة ، فمنها ما هو مسجل بالحروف العربية ، ومنها ما هو مسجل بالأرقام العربية

ومنها ما جمع بين الطريقتين معا ؛ فى حين انفردت التواريخ على المعادن باستخدام طريقة رابعة تمثلت فى تسجيل التاريخ كاملا بالفارسية .

تميزت الكتابات التى وردت على العمائر عن مثيلتها المنفذة على المعادن بوجود بعض الآراء الفلسفية والأقوال المأثورة التى استخدمت على بعض الأضرحة والتى اقتصر استخدامها على العمائر دون المعادن .

سارت الكتابات الدينية على العمائر على نفس النمط الذى سارت عليه على المعادن ، فقد تنوعت مضامين تلك الكتابات ما بين الكلمات والعبارات الدينية فضلا عن الآيات القرآنية والأحاديث النبوية ، وإن اختلفت معانى تلك الآيات والأحاديث وفقا للغرض الذى من أجله صنعت التحفة أو أقيمت المنشأة ؛ كما تضمنت الكتابات الدينية فى العصر الصفوى سواء على المعادن أو العمائر العديد من الآيات القرآنية والأحاديث ذات الدلالات المذهبية الشيعية .

يتضح أن الكتابات المذهبية كانت أكثر تنوعا ووضوحا على العمائر عن المعادن وخاصة فى الفترة الصفوية ، حيث تضمنت تلك الكتابات الكثير من العبارات والأحاديث التى توضح مكانة الإمام على ومنزلته ، إلى جانب التوسل بالأئمة الشيعة المعصومين .

من الملفت للنظر حقا المساحات الهائلة من النقوش الكتابية التى تغطى العديد من العناصر المعمارية المختلفة فى الفترة موضوع الدراسة ، والتى تمثل ظاهرة تكاد تنفرد بها العمائر فى إيران وآسيا الوسطى عن غيرها من العمائر المعاصرة فى العديد من مناطق العالم الإسلامى .

وتعد تلك المناطق المنفذة على العمائر أكثر تنوعا من تلك التى وردت على المعادن ، فالمساحة المتاحة على المعادن لا تتعدى بضعة أشرطة مستطيلة تتضمن إلى جانب النقوش الكتابية عناصر زخرفية أخرى كالرسوم النباتية والهندسية ، فى حين كانت المساحات المتاحة على العمائر غير محددة تمثلت فى الواجهات والمداخل والمآذن ... وغيرها ومن ثم كان التباين بين المناطق التى تشغلها الكتابات على العمائر والمعادن تباينا جوهريا .

كان للنقوش الكتابية على العمائر وضع خاص تمثل فى أن الفنان حرص على إيجاد نسبة وتناسب بين النقش الكتابى والمكان المنفذ فيه هذا النقش، فقد فرضت الإرتفاعات الشاهقة والمساحات المتسعة للعمائر على الفنان تنفيذ كتاباته بأحجام كبيرة وخاصة كلما ارتفع المكان المخصص لتنفيذ تلك الكتابات ليسهل قراءة تلك النصوص عندما تقع عليها عين المشاهد، وذلك بعكس التحف المعدنية التى تعد فى متناول يد الشخص وبالتالى يسهل قراءة تلك النقوش مهما اختلف حجمها وموضوعها .

مثلما كان الحال بالنسبة للدور البارز الذى لعبته الألوان فى المواءمة على التحف المعدنية ، فقد كان للألوان دور بارز فى المواءمة على العمائر أيضاً، ولكن كان هذا الدور أكثر وضوحاً على العمائر عن المعادن ، حيث يمثل التلاعب بالألوان ظاهرة مميزة على العمائر ، بينما استخدم على المعادن بصورة محدودة لا تشكل ظاهرة ؛ فقد استخدم النقاش على العمائر بلاطات القاشانى والطوب المزجج فى تنفيذ كتاباته ، وذلك عن طريق استخدام أكثر من درجة لونية . بينما كان التباين اللونى محدوداً على المعادن .

كانت العلاقة بين النص والتحف المعدنية المنفذ عليها أكثر وضوحاً من تلك التى كانت بين النص والمنشأة المعمارية ؛ فالعلاقة بين النص والتحف المعدنية شملت ثلاث نواح هى : العلاقة بين النص والموضوع الزخرفى ؛ والعلاقة بين النص وشكل التحفة ؛ والعلاقة بين النص والغرض الذى من أجله صنعت التحفة ؛ بينما اقتصررت تلك العلاقة على العمائر بين النص والغرض الذى من أجله أقيمت تلك المنشأة .

أولاً: فهرس الأشكال:

شكل ١ : عبارة دعائية على ظاهرة بدن صدرية من النحاس مؤرخة بسنة (٩٤٢هـ / ١٥٣٥م) .

شكل ٢ : نص كتابي على رقبة شمعدان من النحاس الأصفر، من العصر التيموري .

شكل ٣ : نص كتابي على قاعدة شمعدان ، مؤرخ بالقرن (٩هـ / ١٥م) .

شكل ٤ : ثريا من النحاس من مصر في العصر المملوكي .

شكل ٥ : إبريق «كوز» من النحاس المطعم بالذهب والفضة ، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة - رقم السجل (١٤٥٩) ، إيران ، العصر التيموري .

شكل ٦ : عبارات دعائية على بدن شمعدان من العصر الصفوي ، مؤرخ بسنة (١٠١١هـ / ١٦٠٢م) .

شكل ٧ : مقلمة من البرونز، من المحتمل مصر ، نهاية القرن (٩هـ / ١٥م) .

شكل ٨ : طبق من الخزف من مدينة مشهد ، بتاريخ (٨٧٨هـ / ١٤٧٣م) .

شكل ٩ : طبر من الصلب من العصر الصفوي ، بتاريخ (١١٤٨هـ / ١٧٣٥م) .

شكل ١٠ : حافة ظاهر سلطانية من النحاس ، من العصر الصفوي ، مؤرخة بسنة (١٠٤٠هـ / ١٦٣٠م) .

الأشكال : (١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧) نماذج لتوقيعات الصانع على التحف المعدنية التيمورية .

الأشكال : (١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤ أ - ب ، ٢٥ أ - ب ، ٢٦) : نماذج لتوقيعات الصانع على التحف المعدنية الصفوية :

شكل ٢٧ : اسم الشاه إسماعيل الصفوي ، كما ورد على نصل سيف من الصلب من العصر الصفوي بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

شكل ٢٨ : اسم الشاه عباس الصفوي مسبقاً ببعض ألقابه ، كما ورد على بندقية

حصار من الصلب من العصر الصفوى ، بمتحف الفن الإسلامى
بالقاهرة، رقم السجل (٣٢٩٤) .

شكل ٢٩ : نص كتابى على سجادة من الصوف من صناعة أصفهان ، ضمن
التحف المهداه لمشهد الإمام على بالنجف .

شكل ٣٠ : سطل من البرونز ، من إيران ، مؤرخ بنهاية القرن (٩هـ / ١٥م) .
الأشكال : (٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧) : نماذج لطرق تسجيل
التواريخ بالحروف العربية .

الأشكال (٣٨ أ - ب ، ٣٩ أ - ب - ج ، ٤١) : نماذج لطرق تسجيل التواريخ
بالأرقام .

شكل ٤٠ : نموذج للتاريخ المسجل بالحروف والأرقام معا .

شكل ٤٢ : درع من الصلب من العصر الصفوى ، مؤرخ بسنة (١١١٤هـ /
١٧٠٢م) .

شكل ٤٣ : نص كتابى ذو مضمون شيعى على صفيحة معدنية من الصلب ،
تنسب للقرن (١٠هـ / ١٦م) .

شكل ٤٤ : دواة من البرونز ، مؤرخة بالفترة من (٩١٦ : ٩٢٧هـ / ١٥١٠ :
١٥٢٠م) .

شكل ٤٥ : تجميعة خزفية من إيران ، من العصر التيمورى ، مؤرخة بسنة ٩١٦هـ /
١٥٠٠م .

شكل ٤٦ : نموذج للخط الفارسى المنفذ على التحف المعدنية التيمورية .

شكل ٤٧ : كشكول من الصلب ، ربما أصفهان (١٠١٥هـ / ١٦٠٦م) .

شكل ٤٨ : تفاصيل من النقوش الكتابية المنفذة على بدن الكشكول السابق .

شكل ٤٩ : نقش كتابى على غطاء كشكول من الصلب ، إيران ، القرن (١١هـ /
١٧م) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، رقم السجل (١٥١٧٥) .

شكل ٥٠ : تفاصيل من النقوش الكتابية على نصل خنجر من الصلب من إيران،
القرن (١٠هـ / ١٦م) .

شكل ٥١ : نموذج لخط الثلث الذى يتخلله الخط الكوفى ، وذلك على بدن صدرية من النحاس ، أوائل العصر التيمورى .

شكل ٥٢ : نموذج للخط الكوفى البسيط على التحف المعدنية التيمورية .

شكل ٥٣ : نموذج للخط الفارسى المنفذ على نمط الخط الكوفى على التحف المعدنية التيمورية .

شكل ٥٤ : نموذج لخط الثلث المنتهى برؤس آدمية .

شكل ٥٥ : نموذج للخط الكوفى المضفور المنتهى برؤس آدمية .

شكل ٥٦ : نموذج للخط الكوفى المضفور على ضريح أحمد اليسوى بالتركستان .

شكل ٥٧ : محراب من الخزف ذى البريق المعدنى ، إيران ، ينسب للقرن (١٠ هـ / ١٦ م) .

شكل ٥٨ : نموذج للبناء التشكيلى على التحف المعدنية التيمورية .

الأشكال : (٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢) : أنماط مختلفة للخط الفارسى على التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة .

شكل ٦٣ : نموذج للخط الفارسى المنفذ من خلال الأشرطة المتسعة على التحف المعدنية الصفوية .

شكل ٦٤ : الخط الكوفى على واجهة ضريح أحمد اليسوى بالتركستان .

شكل ٦٥ : نقش كتابى على واجهة ضريح تومان أقا بتجمع شاة زنده بسمرقند .

شكل ٦٦ : عبارة « الملك لله » منقذة على رقبة جمباز سيدان ، بمدينة شهر سبز .

شكل ٦٧ : خطى الكوفى والثلث ضمن نقش كتابى بضريح أحمد اليسوى بالتركستان .

شكل ٦٨ : نقش كتابى أعلى فتحة الباب الرئيسى لمسجد الشاه بأصفهان .

شكل ٦٩ : نقش كتابى على رقبة قبة داربى إمام بأصفهان .

شكل ٧٠ : نقش كتابى على رقبة قبة مسجد الشاه بأصفهان .

شكل ٧١ : نقش كتابى أعلى مدخل مسجد الحاكم بأصفهان .

- الأشكال (٧٢ أ - ب ، ٧٣) : نماذج لتوقيعات الصناع على العمائر .
- شكل ٧٤ : نقش كتابي على أحد جانبي كتلة مدخل مسجد الشاه بأصفهان .
- شكل ٧٥ : نقش كتابي على المدخل الذي تم بناءه في عهد الشاه طهماسب بمسجد القطبية .
- شكل ٧٦ : نص قرآني بمسجد الشاه بأصفهان .
- شكل ٧٧ : نقش كتابي بالجامع الأزرق بتبريز (٨٧٠هـ / ١٤٦٥م) .
- شكل ٧٨ : نموذج للخط الكوفي على رقبة قبة مدرسة الخ بيك بسمرقند .
- شكل ٧٩ : عملة من الفضة ، باسم أمير تيمور .
- شكل ٨٠ : جزء من شاهد قبر أمير تيمور بسمرقند .
- شكل ٨١ : جزء من شاهد قبر من الجرانيت ، بجمباز سيدان .
- شكل ٨٢ : عملة من الفضة من العصر الصفوي .
- شكل ٨٣ : قمة يبرق تتضمن أسماء الأئمة الشيعة ، ينسب للقرن ١٢هـ / ١٨م .

ثانياً فهرس اللوحات

- لوحة ١ : مقلمة من النحاس الأصفر ، إيران أو أفغانستان ، التاريخ (٦٠٧ هـ / ١٢١٠ م) ، بمعرض فريز للفن - واشنطن .
- لوحة ٢ : صينية من النحاس ، إيران ، الربع الأخير من القرن (٨ هـ / ١٤ م) ، بمتحف الهرميتاج بسان بطرس برج .
- لوحة ٣ : سلطانية من النحاس محفورة ومطعمة بالذهب والفضة ، إيران ، الربع الأخير من القرن (٨ هـ / ١٤ م) بـ المتحف البريطاني .
- لوحة ٤ : مقلمة من النحاس ، إيران ، القرن (٨ - ٩ هـ / ١٤ - ١٥ م) بمتحف المتروبوليتان بنيويورك .
- لوحة ٥ : شمعدان من البرونز ، إيران (٧٩٩ - ٨٠٠ هـ / ١٣٩٦ - ١٣٩٧ م) ، بمتحف اللوفر - باريس .
- لوحة ٦ : صفيحتان معدنيتان على ضلفتي باب بضريح أحمد يسوى بالتركستان - القرن (٨ - ٩ هـ / ١٤ - ١٥ م) .
- لوحة ٧ : مرآة من البرونز ، بضريح أحمد يسوى ، مؤرخ بسنة (٨٠١ هـ / ١٣٩٩ م) .
- لوحة ٨ : سلطانية من النحاس الأصفر - سمرقند - القرن (٨ - ٩ هـ / ١٤ - ١٥ م) بمتحف تاريخ التيموريين بمدينة طشقند .
- لوحة ٩ : تفاصيل من اللوحة السابقة .
- لوحة ١٠ : قاع السلطانية السابقة .
- لوحة ١١ : سلطانية من النحاس الأصفر - سمرقند - القرن (٨ - ٩ هـ / ١٤ - ١٥ م) بمتحف التاريخ والحضارة بسمرقند .
- اللوحات : ١٢ ، ١٣ :

قدر من البرونز عشر عليه بميدان الريجستان بسمرقند ، ينسب للقرن (٩ هـ / ١٥ م) ، بمتحف تاريخ التيموريين الحكومي بطشقند .

اللوحات : ١٤ ، ١٥ :

شمعدان من النحاس الأصفر ، إيران ، ينسب للقرن (٩هـ / ١٥م) ،
بإحدى المجموعات الخاصة .

لوحة ١٦ :

شمعدان من النحاس الأصفر ، إيران ، القرن (٩هـ / ١٥م) ، بإحدى
المجموعات الخاصة .

لوحة ١٧ : قاعدة إبريق من النحاس الأصفر ، خراسان ، التاريخ (٨٧١ هـ /
١٤٦٦م) .

لوحة ١٨ : قاعدة إبريق من النحاس الأصفر ، خراسان ، التاريخ (٩١٨ هـ /
١٥١٢م) مجموعة ديفيد - كوينهاجن .

لوحة ١٩ : قدر من النحاس الأصفر مطعم بالفضة ، خراسان ، التاريخ (٨٦٦ هـ /
١٦٤١م) ، بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن .

لوحة ٢٠ : إبريق من النحاس الأصفر مطعم بالذهب والفضة ، خراسان (٨٨٥ -
٨٩٦ هـ / ١٤٨٠ - ١٤٩٠م) بمتحف - Nezionale del Bargello ،
فلورنسا - إيطاليا .

لوحة ٢١ : مقلمة من النحاس الأصفر مطعمة بالفضة ، إيران ، نهاية القرن (٩هـ /
١٥م) بمتحف المتروبوليتان - نيويورك .

لوحة ٢٢ : مقلمة من النحاس الأصفر مطعمة بالفضة ، خراسان ، القرن (٩هـ /
١٥م) ، بمتحف إيران القديمة ، طهران .

لوحة ٢٣ : كشكول من النحاس ، خراسان ، مؤرخ بنهاية القرن (٩هـ / ١٥م) ،
بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن .

لوحة ٢٤ : طبق من النحاس ، مؤرخ بسنة (٩٠٢ هـ / ١٤٩٦م) ، بمتحف
فكتوريا وألبرت بلندن .

لوحة ٢٥ : إبريق من النحاس ، خراسان مؤرخ بنهاية القرن (٩ / هـ ١٥ م)
بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن .

اللوحات : ٢٦ ، ٢٧ :

خوذة من الصلب ، بلاد ما وراء النهر ، تنسب للقرن (٩ - ١٠ هـ /
١٥ - ١٦ م) بمتحف تاريخ التيموريين بطشقند .

اللوحات : ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ :

شمعدان من النحاس ، خراسان ، مؤرخ بنهاية القرن (٩ / هـ ١٥ م) ،
بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

لوحة ٣١ : إبريق من النحاس ، خراسان ، أوائل القرن (١٠ هـ / ١٦ م) ، بمتحف
الفن الإسلامى بالقاهرة .

لوحة ٣٢ : نصل رمح من الصلب ، بلاد ما وراء النهر أوائل القرن (١٠ هـ /
١٦ م) ، بمتحف تاريخ التيموريين بطشقند .

لوحة ٣٣ : نصل خنجر من الصلب ، إيران ، القرن (١٠ هـ / ١٦ م) كان فيما
مضى بالخزانة السلطانية - استانبول .

لوحة ٣٤ : دواة من البرونز مطعمة بالفضة ، غرب إيران ، التأريخ (٩١٦ -
٩٢٧ هـ / ١٥١٠ - ١٥٢٠ م) .

لوحة ٣٥ : سلطانية من النحاس ، غرب إيران ، التأريخ منتصف القرن (١٠ هـ /
١٦ م) .

اللوحات : ٣٦ : شمعدان من النحاس ، إيران ، التأريخ منتصف القرن (١٠ هـ /
١٦ م) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

لوحة ٣٧ : شمعدان من النحاس الأصفر ، إيران ، التأريخ (٩٨٨ هـ / ١٥٨٠ م) .

لوحة ٣٨ : قدر من البرونز ، إيران ، نهاية القرن (١٠ هـ / ١٦ م) بمتحف فكتوريا
وألبرت بلندن .

لوحة ٣٩ : قاعدة فآزة من النحاس الأصفر ، إيران ، نهاية القرن (١٠هـ / ١٦م) .

لوحة ٤٠ : سلطانية من النحاس ، غرب إيران ، التأريخ (١٠٨٩هـ / ١٦٧٨م) .

لوحة ٤١ : خنجر من الصلب ، إيران ، القرن (١٠هـ / ١٦م) ، بالمتحف الحربى الحكومى - موسكو .

اللوحات ٤٢ ، ٤٣ :

خنجر من الصلب ، إيران ، القرن (١٠هـ / ١٦م) ، بمتحف السلاح الملكى - استكهولم .

لوحة ٤٤ : حلية باب من الصلب ، إيران ، القرن (١١هـ / ١٧م) ، بمتحف الهرميتاج ، بسان بطرس برج .

لوحة ٤٥ : واقية ذراع من الصلب ، إيران (١١٢٣هـ / ١٧١١م) ، بالمتحف الملكى الاسكتلندى .

لوحة ٤٦ أ ، ب : واقية ذراع من الصلب ، إيران (١١٠٣ - ١١٢٦هـ / ١٦٩١ - ١٧١٤م) ، المتحف الملكى الاسكتلندى .

لوحة ٤٧ : درع من الصلب ، إيران ، (١١١٤هـ / ١٧٠٢م) . بالمتحف الملكى الاسكتلندى .

لوحة ٤٨ : صفيحة من الصلب ، إيران ، القرن (١١هـ / ١٧م) ، معهد الفن بشيكاغو .

لوحة ٤٩ : سلطانية من الفضة مطعمة بالذهب ، إيران ، القرن (١١هـ / ١٧م) ، معرض فريز للفن - واشنطن .

لوحة ٥٠ : كشكول من النحاس الأصفر ، إيران ، القرن (١١هـ / ١٦م) ، مجموعة « هاشم خراسانى » - جنيف .

اللوحات ٥١ ، ٥٢ : كشكول من النحاس الأصفر ، إيران ، القرن (١١هـ / ١٧م) .

لوحة ٥٣ :

كشكول من الصلب المحفور والمطعم بالذهب ، أصفهان (١٠١٥هـ / ١٦٠٦م) .

اللوحات ٥٤ ، ٥٥ :

شمعدان من النحاس ، إيران ، القرن (١١هـ / ١٦م) بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

اللوحات ٥٦ ، ٥٧ :

صفيحتان معدنيتان ، إيران ، القرن (١١هـ / ١٦م) ، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

اللوحات ٥٨ ، ٥٩ :

كشكول من الصلب ، إيران ، القرن (١١هـ / ١٦م) ، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

اللوحات ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ :

صدرية من النحاس الأحمر ، إيران ، القرن (١١هـ / ١٧م) بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

اللوحات ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦ :

شمعدان من النحاس الأحمر ، إيران ، القرن (١١ - ١٢هـ / ١٦ - ١٧م) بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، رقم السجل (١٤٤٥٦) .

اللوحات ٦٧ ، ٦٨ :

كرة سماوية من النحاس الأصفر ، إيران ، العصر الصفوي ، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

اللوحات ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ :

شمعدان من النحاس ، إيران ، التاريخ (١٠١٤هـ / ١٦٠٥م) بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

اللوحات ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ :

سيف مقوس من الصلب ، إيران ، القرن (١٠ - ١١هـ / ١٦ - ١٧م) ،
بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

اللوحات ٧٧ ، ٧٨ :

بندقية حصار كبيرة مكفتة بالعاج وسلوك الذهب والفضة ، إيران ، فترة
حكم الشاه عباس الأول ، بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

اللوحات ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢ :

سيف مقوس من الصلب ، ربما إيران ، القرن (١١هـ / ١٧م) ،
بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

اللوحات : ٨٣ ، ٨٤ :

سيف منحنى من الصلب ، إيران ، عصر صفوى فترة حكم الشاه
إسماعيل الصفوى ، بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

اللوحات : ٨٥ ، ٨٦ :

سيف منحنى من الصلب ، على نصله زخرفة مكفتة بالذهب ، إيران ،
عصر صفوى ، بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

اللوحات : ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ :

سيف من الصلب ، إيران ، العصر الصفوى ، بمتحف الفن الإسلامى
بالقاهرة .

اللوحات : ٩٠ ، ٩١ :

سيف من الصلب ، بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، من المحتمل إيران !
لوحة : ٩٢ : طبر من الصلب ، إيران ، التأريخ (١١٤٨هـ / ١٧٣٥م) ، بمتحف
(Poldi - Pezzdi) ميلانو - إيطاليا .

اللوحات : ٩٣ ، ٩٤ :

زهريّة من النحاس الأحمر ، إيران ، القرن (١١ - ١٢هـ / ١٧ - ١٨م) ،
بمتحف كلية الآثار - جامعة القاهرة .

لوحة : ٩٥ : أداة فلكية ، إيران ، القرن (١١هـ / ١٧م) ، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

اللوحات : ٩٦ ، ٩٧ :

صحن من البرونز ، إيران ، القرن (١١ - ١٢هـ / ١٧ - ١٨م) بمتحف كلية الآثار - جامعة القاهرة .

اللوحات : ٩٨ ، ٩٩ :

إناء من النحاس المكفت بالفضة ، مصر ، القرن (٨-٩هـ / ١٤-١٥م) بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة .

لوحة : ١٠٠ : قطعة من قماش الحرير، إيران ، التاريخ (١١٢٣هـ / ١٧١٠م) ، بمتحف (Historique des Tissus) .

لوحة : ١٠١ : أحد جانبي كتلة مدخل قصر آق سراى بشهر سبز .

لوحة : ١٠٢ : حجر مدخل قصر آق سراى بشهر سبز .

لوحة : ١٠٣ : أحد النصوص الكتابية بقاعدة المدخل الرئيسى لمسجد بيبي خانم .

لوحة : ١٠٤ : أحد النصوص الكتابية بالواجهة الشرقية الرئيسية - لمسجد بيبي خانم بسمرقند .

لوحة : ١٠٥ : الواجهة الرئيسية - الشرقية - لمسجد بيبي خانم بسمرقند .

لوحة : ١٠٦ : الواجهة الرئيسية - الشرقية - لمسجد بيبي خانم بسمرقند .

لوحة : ١٠٧ : إحدى قباب مسجد بيبي خانم بسمرقند .

لوحة : ١٠٨ : الجدار الشمالى للإيوان الغربى - الرئيسى - لمسجد بيبي خانم .

لوحة : ١٠٩ : أعلى واجهة الإيوان الغربى لمسجد بيبي خانم بسمرقند .

لوحة : ١١٠ : داخل الإيوان الغربى - الرئيسى لمسجد بيبي بسمرقند

لوحة : ١١١ : صدر الإيوان الغربى - الرئيسى - لمسجد بيبي خانم .

لوحة : ١١٢ : حجر مدخل ضريح گور امير بسمرقند .

لوحة : ١١٣ : منطقة انتقال قبة ضريح گور أمير بسمرقند من الداخل .

- لوحة ١١٤ : المئذنة الجنوبية الشرقية لمدرسة ميرزا ألب بيك بسمرقند .
- لوحة ١١٥ : حجر المدخل الرئيسى - الشرقى - لمدرسة ألب بيك بسمرقند .
- لوحة ١١٦ : نص كتابى أعلى النافذة المطلّة على الإيوان الشرقة لمدرسة ألب بيك بسمرقند .
- لوحة ١١٧ : نص كتابى يعلو النافذة التى تتوسط حجر مدخل مدرسة ألب بيك بسمرقند .
- لوحة ١١٨ : الجانب الأيسر من الإيوان الغربى - الرئيسى - لمدرسة ألب بيك بسمرقند .
- لوحة ١١٩ : واجهة الإيوان الشرقى لمدرسة ألب بيك بسمرقند .
- لوحة ١٢٠ : باطن عقد الإيوان الغربى لمدرسة ألب بيك بسمرقند .
- لوحة ١٢١ : الجانب الأيمن من واجهة الإيوان الغربى لمدرسة ألب بيك بسمرقند .
- لوحة ١٢٢ : نص كتابى بصدر الإيوان الجنوبى لمدرسة ألب بيك بسمرقند .
- لوحة ١٢٣ : نص كتابى أعلى واجهة الإيوان الشمالى لمدرسة ألب بيك بسمرقند .
- لوحة ١٢٤ : نص كتابى بالجانب الأيمن من كتلة مدخل ضريح شيرين آقا بتجمع شاه زنده بسمرقند .
- لوحة ١٢٥ : نص كتابى بواجهة ضريح القاضى زاده الرومى بتجمع شاه زنده .
- لوحة ١٢٦ : الجانب الأيسر من واجهة ضريح خواجه أحمد الديلمى بتجمع شاه زنده .
- لوحة ١٢٧ : نص كتابى على أحد جانبي مدخل أحد أضرحة بتجمع شاه زنده .
- لوحة ١٢٨ : نص كتابى على أحد جانبي مدخل ضريح توغلو تكين آقا بتجمع شاه زنده .
- لوحة ١٢٩ : نص كتابى بحجر مدخل ضريح شيرين آقا .
- لوحة ١٣٠ : نص كتابى بواجهة ضريح تومان آقا بتجمع شاه زنده .
- لوحة ١٣١ : نص كتابى آخر بواجهة ضريح تومان آقا .

- لوحة ١٣٢ : نص كتابي يعلو فتحة مدخل ضريح القثم بن العباس بتجمع شاه زنده .
- لوحة ١٣٣ : إحدى قبتى ضريح القاضي زاده الرومي بتجمع شاه زنده .
- لوحة ١٣٤ : نص كتابي على الجص بمسجد الميدان بمدينة ساوة .
- لوحة ١٣٥ : نص كتابي بضريح الشيخ صفى الدين الأردبيلي .
- لوحة ١٣٦ : نص كتابي بصدر أحد الإيوانات بضريح إمام زاده إسماعيل بأصفهان .
- لوحة ١٣٧ : مدخل مسجد القطبية ، عهد الشاه طهماسب .
- لوحة ١٣٨ : رقبة قبة دربي إمام بأصفهان .
- لوحة ١٣٩ : الإيوان الجنوبي لمسجد الجمعة بأصفهان .
- لوحة ١٤٠ : واجهة أحد الأضرحة بمدينة قم ، مؤرخ بالقرن (١٠هـ - ١٦م) .
- لوحة ١٤١ : المدخل الرئيسي لمسجد الشاه بأصفهان .
- لوحة ١٤٢ : نص كتابي أعلى فتحة الباب الرئيسي لمسجد الشاه ، بأصفهان .
- لوحة ١٤٣ : شريط كتابي بكتلة مدخل مسجد الشاه ، بأصفهان .
- لوحة ١٤٤ : نص كتابي بمسجد الشاه بأصفهان .
- لوحة ١٤٥ : نص كتابي بحجر مدخل مسجد سليمان بأصفهان .
- لوحة ١٤٦ : نص كتابي بأعلى التريبع الأرضي للقبة الجنوبية بمدرسة مادر شاه .
- لوحة ١٤٧ : مئذنة مدرسة مادر شاه .
- لوحة ١٤٨ : المدخل الرئيسي لمسجد الحاكم بأصفهان .

قائمة المصادر والمراجع

أولا : المصادر العربية :

- القرآن الكريم :

- ابن عربشاه : (أبو محمد أحمد بن محمد بن عبدالله الدمشقي) ت ٨٥٤هـ / ١٤٥٠م

عجائب المقدور في نوائب تيمور ، تحقيق : الدكتور : علي محمد عمر ،
مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٧٩م .

- ابن كثير : (أبو الفداء اسماعيل بن كثير الدمشقي) :

مختصر تفسير ابن كثير ، اختصار وتحقيق : محمد علي الصابوني ، المجلد
الأول ١٩٨٧م .

- ابن منظور : (أبو الفضل جمال الدين محمد بن كرم) ت ٧١١هـ / ١٣١١م .
لسان العرب ، الجزء الخامس ، بيروت .

- أبو حامد الغزالي : (أبو حامد محمد بن محمد بن أحمد الغزالي) :

إحياء علوم الدين ، المجلد الأول ، الجزء الأول ، دار الفد العربي ١٩٩٦م .

- البخاري : (أبو عبدالله محمد بن إسماعيل) ت ٢٥٦هـ / ٨٦٩م :

صحيح البخاري ، الجزء الأول ، دار مطابع الشعب ، بدون تاريخ .

- الحميري (محمد بن عبد المنعم) :

الروض المعطار في خير الأقطار ، تحقيق : إحسان عباس ، مؤسسة ناصر
للثقافة ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٠م .

- الرازي (محمد بن أبي بكر بن عبد القادر) :

مختار الصحاح ، بيروت ، بدون تاريخ .

- السبكي (تاج الدين عبد الوهاب) :

معيد النعم ومبيد النقم ، تحقيق : محمد علي النجار وآخرون ، الطبعة
الثالثة ، ١٩٩٦م .

- الشوكاني (محمد بن علي بن محمد الشوكاني اليماني الصنعاني) :
- تحفة الذاكرين بعدة الحصن الحصين من كلام سيد المرسلين .
- الصدفي (رزق الله منقريوس) :
- تاريخ دول الإسلام ، الجزء الثالث ، القاهرة ١٩٠٨ م .
- القلقشندي (شهاب الدين أبو العباس أحمد) ت ٨٢١ هـ / ١٤١٨ م :
- صبح الأعشى في صناعة الإنشا ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة .
- ضوء الصبح المسفر وجنى الدوح المثمر ، مختصر صبح الأعشى في صناعة الإنشا ، الطبعة الأولى ١٩٠٦ م .
- المقرئ (أحمد محمد بن علي المقرئ) :
- المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي ، تحقيق عبدالعظيم الشناوي ، دار المعارف .
- شاهين مكاربيوس :
- تاريخ إيران ، مطبعة المقتطف بمصر ١٨٩٨ م .
- ناصر خسرو علوي :
- سفر نامه ، ترجمة : يحيى الخشاب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ م .
- ياقوت الحموي (شهاب الدين أبي عبدالله ياقوت بن عبدالله الحموي البغدادي) ت ٦٢٦ هـ / ١٢٢٨ م :
- معجم البلدان ، الطبعة الأولى ١٩٠٦ م .
- ثانيا الرسائل الجامعية :
- ربيع حامد خليفة (دكتور) :
- البلاطات الخزفية في عمائر القاهرة العثمانية دراسة أثرية فنية ، مخطوطة رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ١٩٧٧ م .

- شبل إبراهيم عبيد (دكتور) :
دراسة للكتابات الأثرية على الخزف الإيراني حتى نهاية الحكم الإيلخاني ،
أنواعها تطورها مضمونها ، مخطوط رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة
القاهرة ١٩٩٥ م .
- عادل عبدالمنعم سويلم (دكتور) :
الاتجاهات العقائدية والفكرية في العصر الصفوي وأثرها على الفنون
الإسلامية ، مخطوط رسالة دكتوراه ، كلية الآداب ، قسم لغات الأمم
الإسلامية ، جامعة عين شمس ١٩٩٤ م .
- محمود مسعود إبراهيم :
نقود الصفويين الذهبية والفضية في ضوء مجموعة متحف الفن الإسلامي
بالقاهرة ، مخطوط رسالة ماجستير ، كلية الآثار جامعة القاهرة .
- مصطفى بركات محسن (دكتور) :
دراسة للخط والألقاب والوظائف من خلال النصوص التأسيسية الباقية
للعناصر العثمانية بمدينة القاهرة ، مخطوط رسالة ماجستير ، كلية الآثار -
جامعة القاهرة ١٩٨٨ م .
- ثالثا : المراجع العربية :
- إبراهيم أمين الشواربي (دكتور) :
- بحث فيما نقله الجاحظ من أخبار الفرس ، مجلة كلية الآداب ، الجامعة
المصرية ، المجلد الرابع ، الجزء الثاني ، ديسمبر ١٩٣٦ م .
- العربية في إيران ، حوليات كلية الآداب ، جامعة إبراهيم باشا ، المجلد
الأول ، مايو ١٩٥١ م .
- إبراهيم جمعة (دكتور) :
- دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون
الخمس الأولى للهجرة ، القاهرة ١٩٦٧ م .

- أبو الحمد محمود فرغلى (دكتور) :
- الفنون الزخرفية الإسلامية فى عصر الصفويين بإيران ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٠م .
- إحسان بنت سعيد خلوصى :-
- الطريق إلى سمرقند ، الطبعة الأولى ١٩٩٣م .
- أحمد الخولى (دكتور) وديع جمعة (دكتور) :
- تاريخ الصفويين وحضارتهم ، الجزء الأول ، دار الرائد العربى .
- أحمد السعيد سليمان (دكتور) :
- تاريخ الدول الإسلامية ، ومعجم الأسر الحاكمة ، جزءان ، دار المعارف بمصر ١٩٧٢م .
- أحمد محمود الساداتى (دكتور) :
- تاريخ المسلمين فى شبه القارة الهندية وحضارتهم ، الجزء الثانى ، الدولة المغولية .
- أحمد معوض (دكتور) :
- ألوان من الشعر الفارسى ، الطبعة الأولى ، القاهرة ١٩٨٣م .
- أدولف (جروهمان) :
- النسخ والثلث ، ترجمة : غانم محمود ، مجلة المورد ، المجلد ١٥ ، العدد الرابع ١٩٨٦م .
- آربرى (آثر) :
- شيراز مدينة الأولياء والشعراء ، ترجمة : سامى مكارم ، بيروت ١٩٦٧م .
- أرمنيوس (فامبرى) :
- تاريخ بخارى منذ أقدم العصور حتى العصر الحاضر ، ترجمة : أحمد محمود الساداتى ، الطبعة الثانية ١٩٨٧م .
- أسين أيتل (دكتور) :
- نهضة الفن الإسلامى فى العصر المملوكى ، الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٨١م .

- السيد طه أبوسديرة :
- الحرف والصناعات فى مصر الإسلامية منذ الفتح العربى حتى نهاية العصر الفاطمى .
- الكرملى (إنستاس) :
- رسائل فى النقود العربية والإسلامية وعلم النميات ، الطبعة الثانية ١٩٨٧ م .
- المعجم الوجيز :
- مجمع اللغة العربية ١٩٩٠ م .
- أنور الياسين :
- إيران تراث الروح ونسائم الإنفتاح ، مجلة العربى ، العدد ٤٧٧ ، أغسطس ١٩٩٨ م .
- بارتولد (ف.) :
- تاريخ الحضارة الإسلامية ، ترجمة : حمزة طاهر ، الطبعة الخامسة ، القاهرة ١٩٨٣ م .
- باريت (دوجلاس) :
- الفن الإسلامى ببلاد فارس ، مستخرج من تراث فارس لأربرى ترجمة : أحمد عيسى ١٩٥٩ م .
- بدائع الفن الإسلامى فى متحف الهرميتاج بالإتحاد السوفيتى ، دار الآثار الإسلامية، الكويت ١٩٩٠ م .
- بطروشوفسكى :
- الإسلام فى إيران ، ترجمة : السباعى محمد السباعى (دكتور) ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، ١٩٨٢ م .
- ثروت عكاشة (دكتور) :
- التصوير الإسلامى الدينى والعربى ، الطبعة الأولى ١٩٨٣ م .

- جمال محمد محرز (دكتور) :
- المعادن الإيرانية في متحف الفن الإسلامى ، ضمن كتاب (دراسات فى الفن الفارسى) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧١ م .
- حبيب أمين سليمان (دكتور) :
- المؤرخ الإيراني الكبير غياث الدين خواند مير كما يبدو فى كتابه دستور الوزراء ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠ م .
- حسن الباشا (دكتور) :
- تطور الخط العربى فى الإسلام ، مجلة منبر الإسلام ، العدد الثامن ، السنة ١٩ ، يناير ١٩٦٢ م .
- الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية ، ثلاثة أجزاء ، دار النهضة العربية ١٩٦٦ م .
- قانصوه الغورى ، ضمن كتاب (القاهرة تاريخها ، فنونها ، آثارها) ، مؤسسة الأهرام ١٩٧٠ م .
- الإسطرلاب ، ضمن كتاب (القاهرة ٠٠٠) .
- مطرقة الباب ، ضمن كتاب (القاهرة ٠٠٠) .
- الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار ، دار النهضة العربية ١٩٧٨ م .
- حسن عبد الوهاب :
- توقيعات الصناع على آثار مصر الإسلامية ، مستخرج من مجلة المجمع العلمى المصرى ، المجلد ٣٦ ، ١٩٥٤ .
- حسين عبد الرحيم عليه (دكتور) :
- الخط ، ضمن كتاب (القاهرة تاريخها ، فنونها ، آثارها) مؤسسة الأهرام ١٩٧٠ م .
- المعادن ، ضمن كتاب (القاهرة ٠٠٠) .
- محمد بن سنقر ، ضمن كتاب (القاهرة ٠٠٠) .

- دراسة لبعض الصناعات والفنانين بمصر في عصر المماليك ، دورية كلية الآداب ، العدد الأول ، مايو ١٩٧٩ م .
- الكتابات الأثرية العربية دراسة في الشكل والمضمون ، مستخرج من المجلة التاريخية المصرية ، القاهرة ١٩٨٤ م .
- حسين مجيب المصرى (دكتور) :
- صلات بين العرب والفرس والترك (دراسة تاريخية أدبية) مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٩ م .
- أثر الفرس في حضارة الإسلام ، ضمن كتاب دراسات في الحضارة الإسلامية بمناسبة القرن الخامس عشر ، المجلد الأول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ م .
- حسين مؤنس (دكتور) :
- أطلس تاريخ الإسلام ، الطبعة الأولى ، القاهرة ١٩٨٧ م .
- دائرة المعارف الإسلامية : دار المعرفة ، بيروت :
- ديمانند (م . س .) :
- الفنون الإسلامية ، ترجمة : أحمد عيسى ، الطبعة الثالثة ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٢ م .
- راشيل وارد :
- الأعمال المعدنية الإسلامية ، ترجمة : ليديا البريدى ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٨ م .
- رأفت محمد النبراوى (دكتور) :
- التاريخ الهجرى على النقود الإسلامية ، مجلة العصور ، المجلد الرابع ، الجزء الثانى ١٩٨٩ م .
- ربيع حامد خليفة (دكتور) :
- توقيعات الصناعات والفنانين على الآثار والفنون اليمنية الإسلامية ، الإكليل ، العدد الثالث والرابع ١٩٨٨ م .
- الفنون الزخرفية اليمنية فى العصر الإسلامى ، الطبعة الأولى ١٩٩٢ م .

- رضا زاده شفق (دكتور) :
- تاريخ الأدب الفارسي ، ترجمة : محمد موسى هنداوى ، دار الفكر العربى ١٩٤٧ م .
- زكى محمد حسن (دكتور) :
- الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى ، القاهرة ١٩٤٠ م .
- أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، (مطبوعات كلية الآداب والعلوم ببغداد) ، مطبعة جامعة القاهرة ١٩٥٦ م .
- سامى أحمد عبد الحليم (دكتور) :
- الكتابات الكوفية الهندسية بمدرسة السلطان حسن بالقاهرة ، مستخرج من دورية كلية الآداب ، جامعة المنصورة ، العدد التاسع ١٩٨٩ م .
- سعاد ماهر محمد (دكتور) :
- مشهد الإمام على فى النجف وما به من الهدايا والتحف ، دار المعارف ١٩٦٩ م .
- سعاد محمد حسن (دكتور) :
- ثلاث آلات حرب دفاعية بالمتحف القبطى ، المؤرخ المصرى ، العدد السابع ، يوليو ١٩٩١ م .
- سليمان أحمد سليمان :
- قطع من السلاح الإيراني بمتحف الفن الإسلامى ، ضمن كتاب (دراسات فى الفن الفارسي) ، القاهرة ١٩٧١ م .
- صادق نشأت ومصطفى حجازى :
- صفحات عن إيران ، الطبعة الأولى ، القاهرة ١٩٦٠ م .
- طه حسين (دكتور) :
- الفتنة الكبرى ، على وينوه ، دار المعارف ، الطبعة الثانية عشر ١٩٩٤ م .
- عاطف جوده نصر (دكتور) :
- الخيال مفهوماته ووظائفه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤ م .

- عامر النجار :
الأباضية ومدى صلتها بالخوارج ، دار المعارف ، الطبعة الأولى ١٩٩٣ م .
- عباس العزواى :
الخط العربى فى إيران ، سومر ، مجلد ٢٥ ، الجزء الأول والثانى ، بغداد ١٩٦٩ م .
- عباس محمود العقاد :
عبقريّة الإمام على ، بيروت .
- عبد الرحمن زكى (دكتور) :
النقوش الزخرفية والكتابات على السيوف الإسلامية ، فصلة من صحيفة
معهد الدراسات الإسلامية فى مدريد ، المجلد الخامس ، العدد ١ - ٢ ، ١٩٥٧ م .
- عبد السلام عبدالعزيز فهمى (دكتور) :
- تاريخ الدولة المغولية فى إيران ، دار المعارف ١٩٨١ م .
- منظومة فرهاد وشيرين للأمير على شيرنوائى ومقارنتها بمنظومة خسرو
وشيرين لنظامى الكنجوى ، دار المعارف ١٩٨١ م .
- عبد العزيز الدالى (دكتور) :
الخطاطة ، الكتابة العربية ، مكتبة الخانجى بمصر ، ١٩٨٠ م .
- عبد العزيز سليمان نوار (دكتور) :
تاريخ الشعوب الإسلامية فى العصر الحديث ، الجزء الأول ، بيروت ١٩٧١ م .
- عبد المقصود عبد الغنى (دكتور) :
أضواء على الفكر الفلسفى ، مكتبة الزهراء ، ١٩٨٦ م .
- عبد النعيم حسنين (دكتور) :
- قاموس الفارسية - فارسى / عربى ، الجزء الأول ، ١٩٨٢ م .
- إيران فى ظل الإسلام فى العصور السنية والشيعة ، الطبعة الأولى ١٩٨٨ م .

- علاء الدين العاني :
المشاهد ذات القباب المخروطة في العراق ، بغداد ١٩٨٢ م .
- علي الخطيب (دكتور) :
اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي ، دار المعارف ١٩٨٤ م .
- غادة حجاوي قدومي .
التنوع في الوحدة «معرض خاص بمناسبة انعقاد مؤتمر القمة الإسلامي الخامس» الكويت ، يناير ١٩٨٧ م .
- فؤاد عبدالمعطي الصياد (دكتور) :
دور الفرس في بناء الحضارة الإسلامية ، ضمن كتاب (جوانب من الصلات الثقافية بين مصر وإيران) ، القاهرة ١٩٧٥ م .
- كارل بروكلمان :
تاريخ الشعوب الإسلامية ، ترجمة : نبيه أمين فارس ، ومنير البعلبكي ، الطبعة العاشرة ، بيروت ١٩٨٤ م .
- محمد السعيد عبد المؤمن (دكتور) :
الظواهر الأدبية في العصر الصفوي ، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٨ م .
- محمد حسن الأعظمي :
الحقائق الخفية عن الشيعة الفاطمية والاثني عشرية ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ م .
- محمد حمزة الحداد (دكتور) :
العلاقة بين النص التأسيسي والوظيفة والتخطيط المعماري للمدرسة في العصر المملوكي ، ضمن أبحاث ندوة المدارس في مصر الإسلامية ، سلسلة تاريخ المصريين ، العدد رقم ٥١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢ م .
- محمد رضا المظفر :
عقائد الشيعة ، النجف ١٩٥٤ م .

- عقائد الإمامية ، الطبعة الثامنة ، القاهرة ١٩٧٣ م .
- محمد طاهر بن عبدالقادر الكردي :
- تاريخ الخط العربى وآدابه ، الطبعة الأولى ١٩٣٩ م .
- محمد عبدالعزيز مرزوق (دكتور) :
- الفن الإسلامى تاريخه وخصائصه ، بغداد ١٩٦٥ م .
- الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى ، ١٩٨٧ م .
- محمد علاء الدين منصور (دكتور) :
- تاريخ إيران بعد الإسلام من بداية الدولة الطاهرية حتى نهاية الدولة القاجارية ،
دار الثقافة للنشر والتوزيع ، ١٩٩٠ م .
- محمد عوض محمد :
- إيران - مجلة الثقافة ، العدد ١١ ، السنة الأولى ، مايو ١٩٣٩ م .
- محمد محمد أبو زهو :
- الحديث والمحدثون أو عناية الأمة الإسلامية بالسنة النبوية ، دار الفكر العربى ،
بدون تاريخ .
- محمد مصطفى حلمى (دكتور) :
- الحياة الروحية فى الإسلام ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٨٤ م .
- محمد مصطفى رضوان :
- التمهيد فى النحو والصرف ، منشورات جامعة قاريونس ، بنغازى ، الطبعة
الخامسة ١٩٩٣ م .
- محمود رزق سليم :
- الأشرف قانصوره الغورى ، سلسلة أعلام العرب ، العدد ٥٢ .
- محمود شكرى الجبورى :
- نشأة الخط العربى وتطوره ، بغداد ١٩٧٤ م .

- محمود محمد مزروعة (دكتور) :
- دراسات في الفرق الإسلامية ، الشيعة ، الجزء الأول ، الطبعة الأولى ١٩٧٨ م .
- مصطفى الشكعة (دكتور) :
- إسلام بلا مذاهب ، الدار المصرية اللبنانية ، الطبعة الثامنة ١٩٩١ م .
- ناجي زين الدين المصرف :
- مصور الخط العربي ، بغداد ١٩٦٨ م .
- ناهض عبدالرازق دفتر :
- تطور الخط العربي على المسكوكات العربية حتى نهاية العصر العباسي ،
المورد ، المجلد الخامس عشر ، العدد الرابع ١٩٨٦ م .
- نصر الله مبشر الطرازي (دكتور) :
- الجمهوريات الإسلامية في رابطة الدول المستقلة ماضيها وحاضرها ، بحث
ألقى ضمن مؤتمر المسلمون في آسيا الوسطى والقوقاز ، الماضي والحاضر
والمستقبل ١٩٩٣ .
- هنري كوربان :
- الشيعة الإثنا عشرية ، في الإسلام الإيراني جوانب روحية وفلسفية ، ترجمة:
ذوقان قرقوط ، مكتبة مديبولي ، الطبعة الأولى ١٩٩٣ م .
- ولبر (دونالد) :
- إيران ماضيها وحاضرها ، ترجمة : عبدالنعيم حسنين (دكتور) ، الطبعة
الثانية ١٩٨٥ م .
- يحيى شامي :
- موسوعة المدن العربية والإسلامية ، دار الفكر العربي ، الطبعة الأولى
١٩٩٣ م .
- يوسف أحمد :
- الخط الكوفي ، الرسالة الثانية ، الطبعة الأولى ١٩٣٤ م .

- يوسف ذنون :

- خط الثلث ومراجع الفن الإسلامى ، (أعمال الندوة العالمية المنعقدة فى استانبول) ، إبريل - نيسان ١٩٨٣ م .
- قديم وجديد فى أصل الخط العربى وتطوره فى عصوره المختلفة ، المورد ، المجلد ١٥ ، العدد الرابع ١٩٨٦ م .

المراجع الأجنبية :

(أ) المراجع الفارسية :-

- على أكبر دهخدا :

لفت نامه دهخدا ، مؤسسة انتشار و چاپ دانشگاه تهران ، بهار - ١٣٧٣ هـ . ش .

- محمد باقر نجفى :

آثار ايران در مصر ، قاهرة ١٣٦٦ هـ . ش .

- محمد يوسف كياني (دكتور) :-

معماری ایران دار اسلام ، تهران ١٣٦٦ هـ . ش .

- ميرزا محمد على ذكا الملك :

تاريخ ایران ، چاپ چهارم ، دوره دوم ، ١٣٣٣ هـ . ش .

ب- المراجع الإنجليزية والألمانية :-

Ali Durrani (f.)

Temur (1370 - 1405), Materials of The International Scientific Conference, Amir Temur and his place in world History, Tashkent 1996.

- Allan (J.W.) :

- later Mamluk work, A Series of Lunch - Boxes, Oriental Art, vol. 17, No. 2, Summer 197.

- Islamic Metalwork, The Nuhad Es- said Collection,

First published 1982.

- Metal Work of the Islamic World, the Aron Collection, London 1986

- Architectural Glories of Timurs Era, Tahkent 1996.

- **Ashrafi (M.M.) :**

Persian - Tajik Poetry in XIV - XVII centuries Miniatures, Dushanbe 1974.

- **Atil (E.):**

Metal work in the Freer Gallery of Art, Washington 1985.

- **Bahrani (M.) :**

Some Examples of IL-khanid Art, Bulletin of the American Institute for Iranian Art and Archaeology, vol. 5, No. 3. 1938.

- **Behrens - Abouseif (D.) :**

Mamluk and post Mamluk Metal lamps, Le Caire 1995.

- **Bivar (A.D.) :**

Arms and Armour of the Northern Region, 1964.

- **Braun (H.) :**

Iran under the Safavids and in the 18th, Leiden 1969 .

- **Carboni (S.) :**

Two fragments of Ajalayirid Astrological Treatise in the Keir Collection and In the Oriental in Sarajevo, Islamic Art. Vol. 2, 1987

- **Dury (J.C.) :**

Art of Islam, Germany 1970.

- **EL well -sutton ;**

Persian Armour Inscriptions, Islamic Arms and
Armour London, Scolar Press 1979 .

- **Ferrier (R.W.) :**

The Arts of Persia, London 1989.

- **Flury (S.) :**

Ornamental Kufic inscription on pottery, A Survey
of Persian Art, Vol. 2., Oxford 1939.

- **Frishman (M.) :**

The Mosque History Architectural Development
and Regional Diverwsity, London 1994.

- **Geza (F.) :**

Islamic Metlwork of the Eight to The fifteenth Cen-
tury in the keir Collection, First published 1976.

- **Grabar (O.) :**

Isfahan as a mirror of Persian Architecture, high-
lights of Persian Art, Persian Art Series, NO. 1 , Colo-
rado 1979.

- **Grohman (A.)**

The Origin and Early Development of floriated kuf-
ic, Ars Orientals, vol. 2, 1957.

- **Grube (E.J.) :**

Notes on the Decorative Arts of the Timurid Period,
Istituto Univesitaria - Orientale, Naples 1974.

- Grube (G.D.), and Ettinghausen (R.) :

The Iconography of A kashan Luster Plate, *Ars Oriental*, vol. 4, 1961.

-Huut (A.):

Islamic Architecture, Iran, 2, First published 1978.

- Ivanov (A.A.) :

A Group of Iranian Daggers. of the Period from the fifteenth Century to the begining of the Seventeenth . *Islamic Arms and Armour*, 1979.

- Khidayatov (G.) :

Builder of a new Maverannaher, Europe and Central Asia in the period of Temur and Temurides International Scientific Conference, Tashkent 1997.

- Kiani (M.Y.) :

Introduction to the Art of Iranian Tile, Tehran 1988.

- Klaus Pander (In G.) :

Amir Temur and his Hertage, Tashkent 1997.

- Komaroff (L.) :

- Timurid to Safavid Iran : Continuity and Change, *Marsyas* 20, 1979.

- The Epigraphy of Timurid Coinage : Some Preliminary Remarks, *American Numismatic Society Museum notes* 31, 1986.

- Pen - case and Candlesticks, Two Sources for the Development of Persian Inlaid Metalwork, *Metropolitan Museum Journal* 23, 1988.

- Persian Verses of Gold and Silver : the Inscriptions of Timurid Metalwork, in Timurid Art and Culture, Leiden 1992.
- The Golden Disk of heaven Metalwork of Timurid Iran, Mazda publishers 1992.
- **Kurt (W.) :**
 - Isfahan nisf - i - dschahan . Das its die Halfte der welt.
- **Lentz (T.), and Lowry (G.):**
 - Timur and the Princely Vision. Persian Art and Culture in the fifteenth century. Los Angeles 1989.
- **Mayer (L.A.) :**
 - Islamic Metalwork and their Works, Geneva 1959.
- **Melikian - Chrirvani (A.S.) :**
 - un Bassin Iranien de L'an 1375, Gazette des Beaux-Arts 73, 1969 .
 - Le Bronze Iranien, Paris 1973.
 - The Tobarzins of Lottf - Ali, Islamic Arms and Armour 1979.
 - Islamic Metalwork from the Iranian world 8 - 18th centuries, Victoria and Albert Museum , London 1982.
 - The Lights of Sufi Shrines , Islamic Art 2, 1987.
- Miniatures Illuminations of Nisam's Ha Msah, Tashkent 1985.

- Muse` d'art et d'Histoire, Islamic Calligraphy, Geneva 1988.
- Pugachenkova (G.A.) A Museum in the open, Tashkent 1981.
- **Safadi (Y.H.) :**
 - Islamic Calligraphy, Thames and Hudson,
 - Sonderdruck aus dem Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums in Bern XXIX, Jahrgang 1949.
 - The Architectural Treasures of Uzbekistan. A Museum in the open, Tashkent 1981.
 - The Arts of Islam, Master Pieces from the Metropolitan Museum of Art, New York 1981.
 - The Cambridge History of Islam, Cambridge 1970.
 - The Encyclopaedia of Islam, Leiden 1978.
 - Treasures of Tslam, Geneva 1978.
- **Voronina (V.) :**
 - Architectural Monuments of Middle Asia, Leningrad 1969.
- **Watson (O.) :**
 - The Masjid - Ali Quhurd : An Architectural and Epigraphic Survey, Iran, Journal of the British Institute of Persian Studies, VOL. 13, 1975.
- **Wilson (Ph.) :**
 - Islamic Rings and Gems, The BnjaMin Zucker Collection, 1987.
- **ZahedoB (P.):**
 - Architectural Glories of Temur's Era, Tashkent 1996.

- Абдуллаев (Т.): Песнь в металле, Ташкент 1986.
- **Алескеров (Н.): Самарканд, Узбекистан 1970.**
- Додхудоева (Л.Н.): Эпиграфические памятники Самарканда, XI-XI вв., том I, Душанбе, 1992 •
- Иванов (А.А.): Три предмета со стихами Дхамм, эпиграфика Востока, ЭВ. XX, Москва 1971 •
- Массон (М.Е.). Старинная персидская сабля 1017 г. хиджры эпиграфика Востока, том XVI, 1963.
- Нагым-бек и Нурмухаммедов: Кожя Ахмед Яссави мавзолей, Алма-Ата, 1980.
- Немиева (Н.Б.): Ансамбль Шахи-зинда, Ташкент 1979.
- Семёнов (А.А.): Надписи надгробий Тимура и его потомков в Гур-Эмире, эпиграфика Востока, ЭВ. III, Москва 1949 •
- Султанов (Х.Т.): К истории формирования архитектурных ансамблей Шахрисабза XIV-XV вв., Самарканд, 1990.
- Туякбаева (Б.Т.): Эпиграфический декор архитектурного комплекса Ахмеда Ясави, Алма-Ата, 1989 •

الموضوع

١ - إهداء
٣ - تقديم
٧ تمهيد
٩ مقدمة

الباب الأول.

خطوط الكتابات ومضمونها على التحف

المعدنية التيمورية والصفوية

٢٥ الفصل الأول : أنواع الخطوط
٢٧ أولا : الخط الكوفي
٣١ ثانيا : خط الثلث
٣٤ ثالثا : الخط الفارسي
٣٩ الفصل الثاني : مضمون الكتابات الدعائية والتسجيلية
 أولا : الكتابات التسجيلية (الألقاب - توقيعات الصناع -
٤١ أصحاب التحف - التواريخ)
١١٧ الفصل الثالث : مضمون الكتابات الدينية والمذهبية والفارسية

الباب الثاني

تطور الكتابات على التحف التيمورية والصفوية

الفصل الأول : في الفترة التيمورية (٧٧١ - ٩١١ هـ /

١٤٧ (١٣٧١ - ١٥٠٤ م)
-----	-----------------------

الفصل الثانى : فى الفترة الصفوية (٩٠٧-١١٤٨هـ/

١٦٩ (١٥٠١ - ١٨٤٦م)

١٧١ - تطور أشكال توقيعات الصناع

الفصل الثالث : مواءمة نوع الخط وحروفه للمناطق التى

يشغلها على التحف المعدنية ، وعلاقة النص

١٨٧ بالتحفة

الباب الثالث

دراسة مقارنة بين الكتابات على التحف المعدنية والعمائر

فى الفترة موضوع الدراسة

٢١١ الفصل الأول : من حيث أنواع الخطوط

٢٢١ الفصل الثانى : من حيث مضمون الكتابات

٢٥٩ الفصل الثالث : المواءمة بين نوع الخط والمناطق التى يشغلها

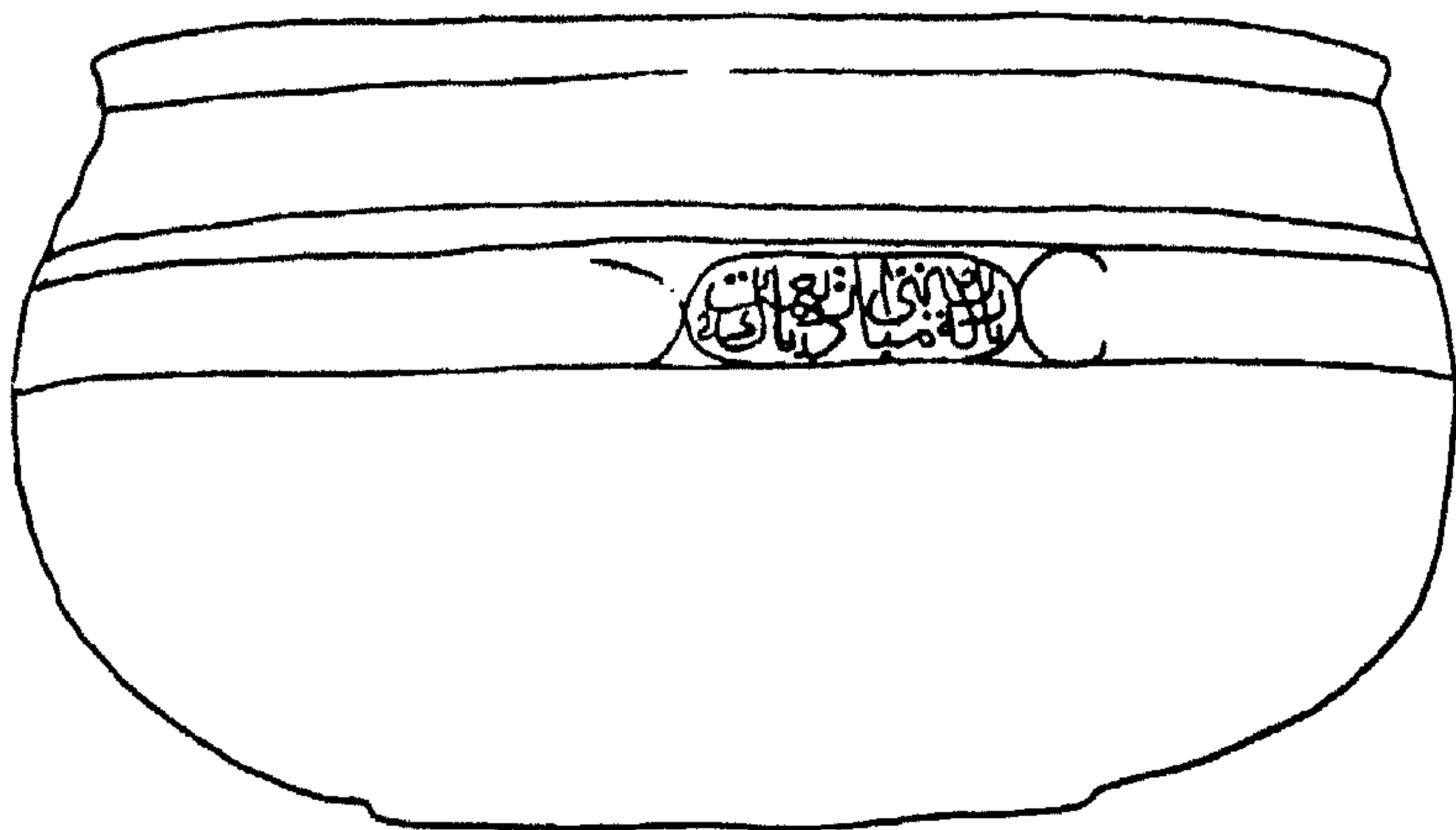
٢٦٩ الخاتمة

٢٧٩ فهرس الأشكال

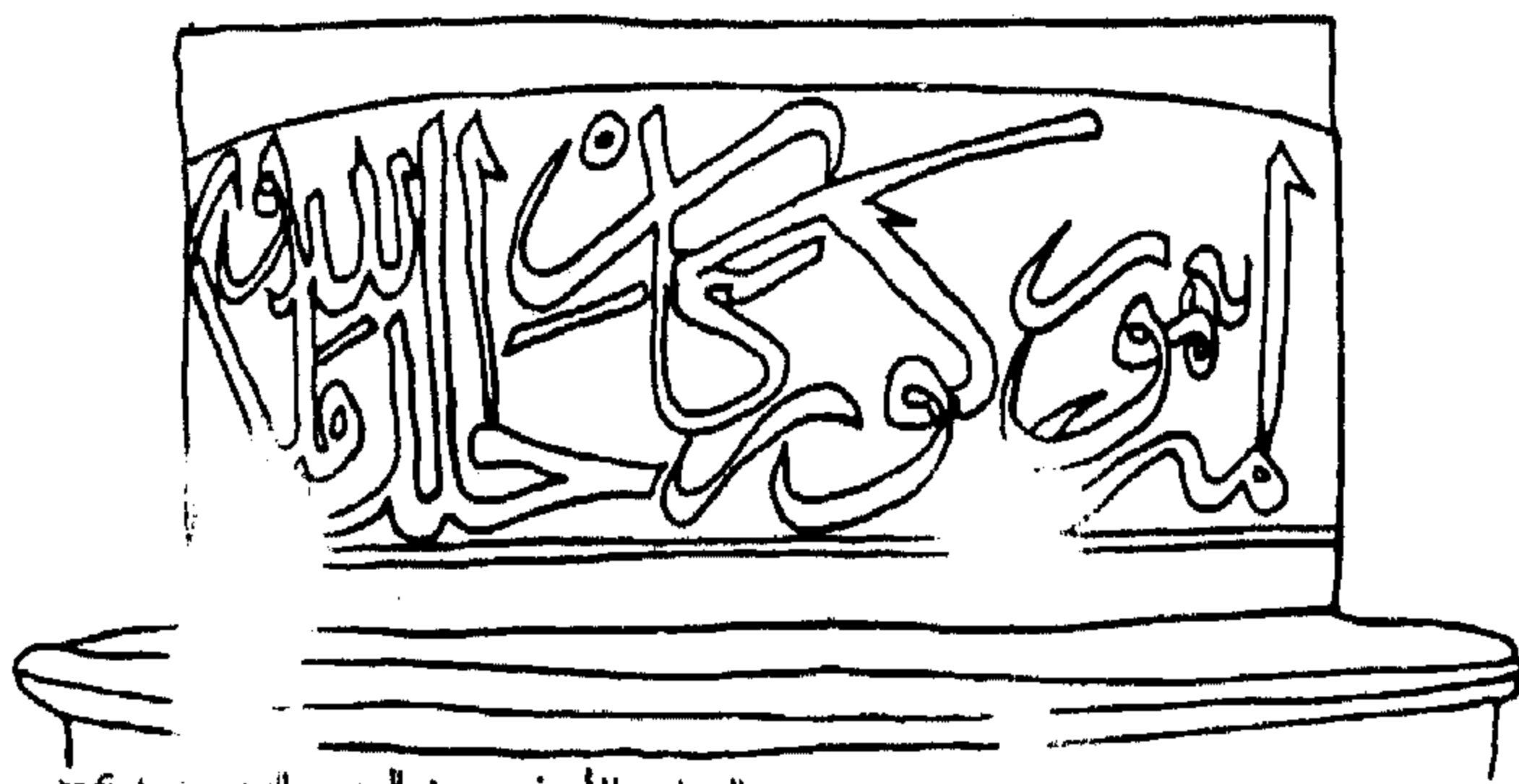
٢٨٣ فهرس اللوحات

٢٩٣ قائمة المصادر والمراجع

أولاً : الأشكال



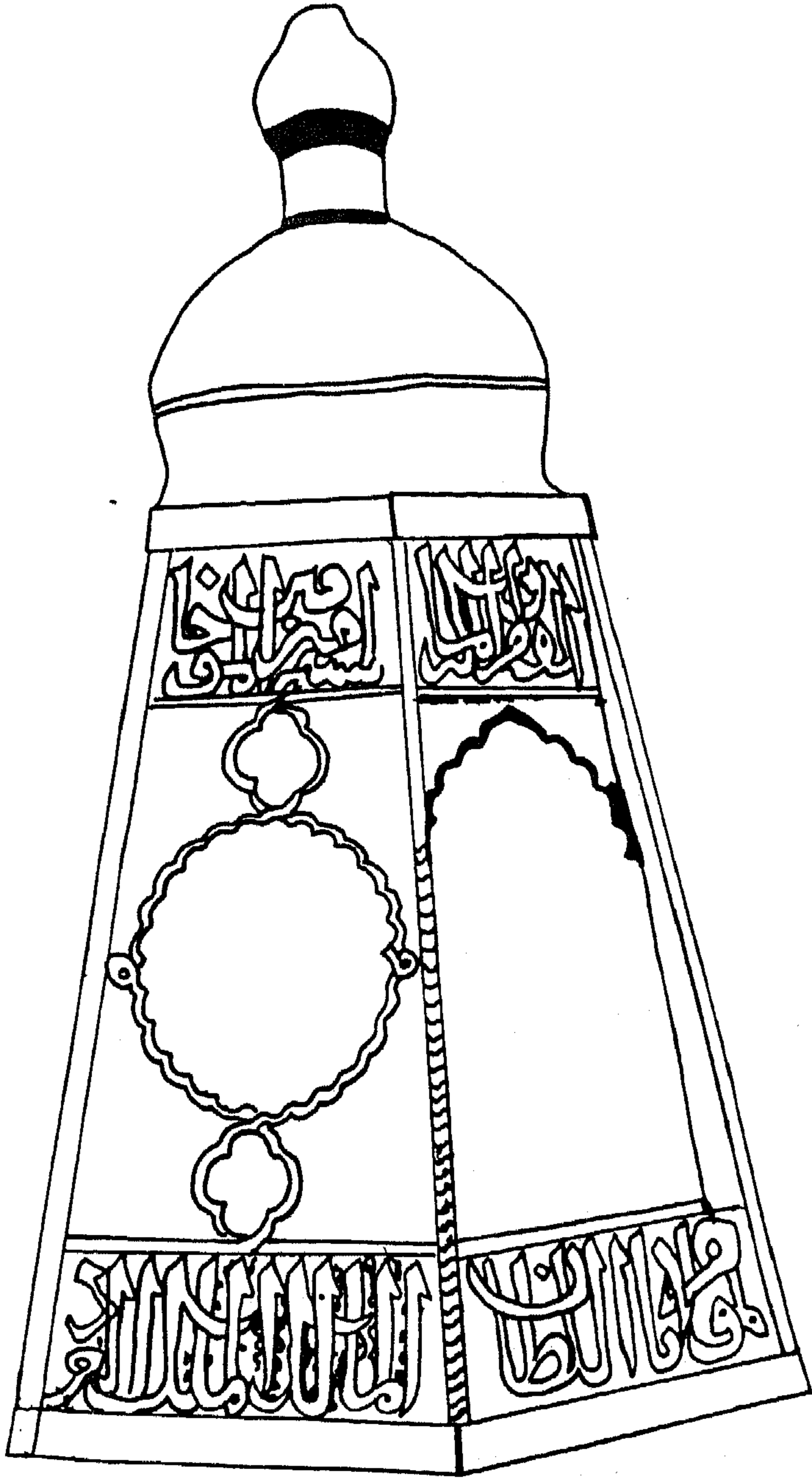
شكل ١ عبارة دعائية على ظاهر بدن صدريّة من النحاس ، مؤرخة سنة
 (٩٤٢ هـ / ١٥٣٥ م) عن Pope, A.L.) A survey of persian Art .
 Pl 185 A



شكل ٢ نص كتابي على رقبة شمعدان من النحاس الأصفر ، من العصر التيموري ، عن
 بدائع الفن الإسلامي في متحف الهرميتاج ، لوحة ٧٤ ، ص ٤



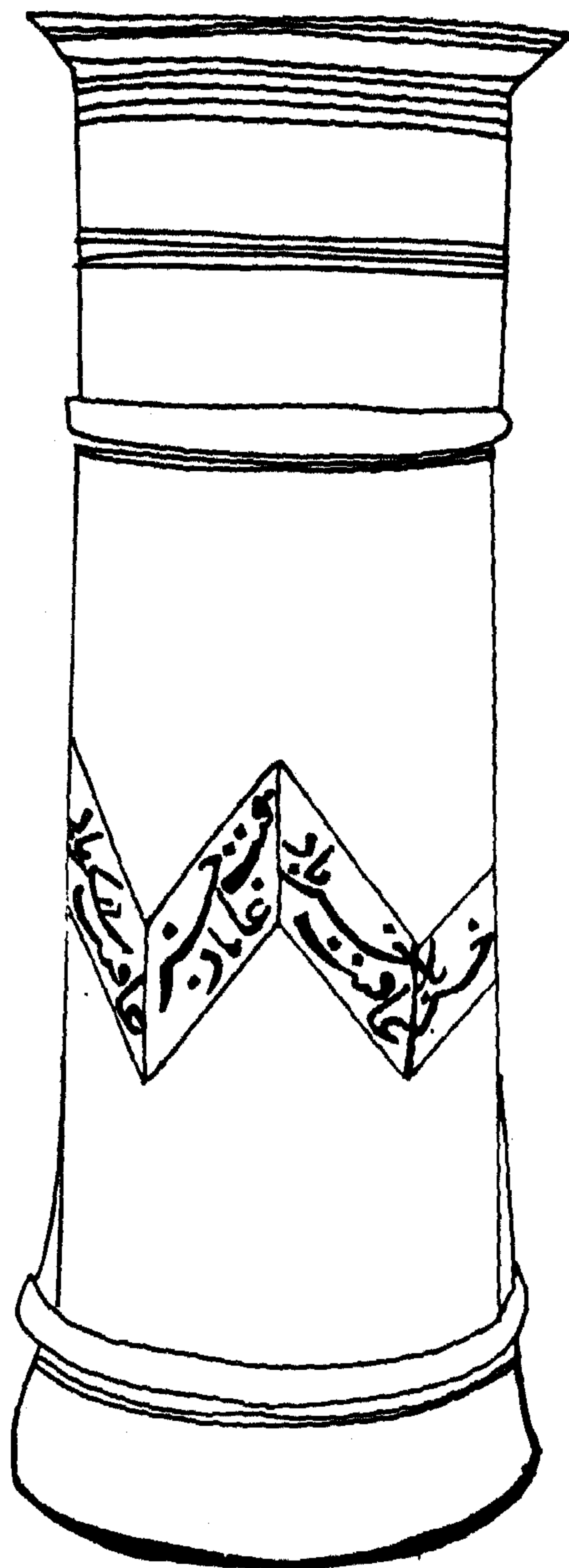
شكل ٣ نص كتابي على قاعدة شمعدان ، مؤرخ بالقرن (٩ هـ / ١٥ م) عن
 Melikian - Chirvani : A Survey of the lights of sufi shrines, Islamic
 Art VOL 2 . 1987, fig 20



شكل ٤ : ثريا من النحاس من مصر في العصر المملوكي ، ع —
 behrens . Abouseif (D.) . Mamluk and pos Mamluk Metal
 Lamps , Le caire 1995, PL 43, P 72

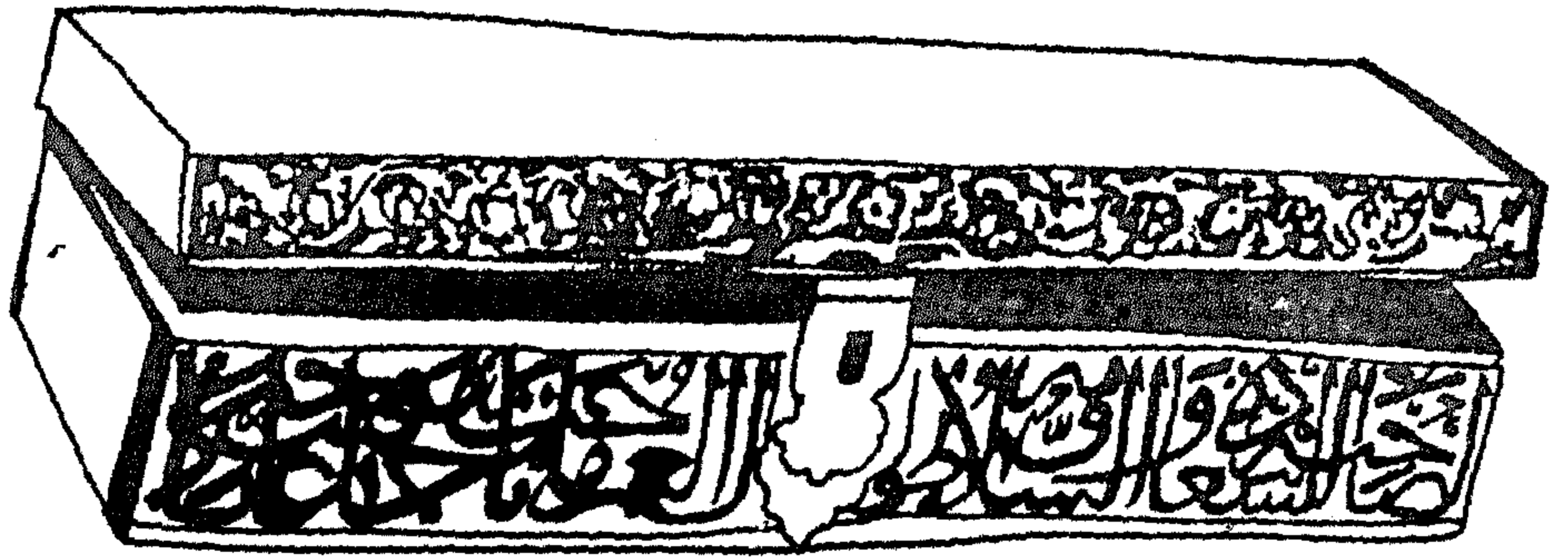


شكل ٥ - إبريق "كور" من النحاس المطعم بالذهب والفضة ، بمتحف الفن الإسلامي
بالقاهرة ، رقم السجل (١٤٧٥٩) ، إيران ، العصر التيموري ، ينشر لأول مرة
- عمل الباحث -

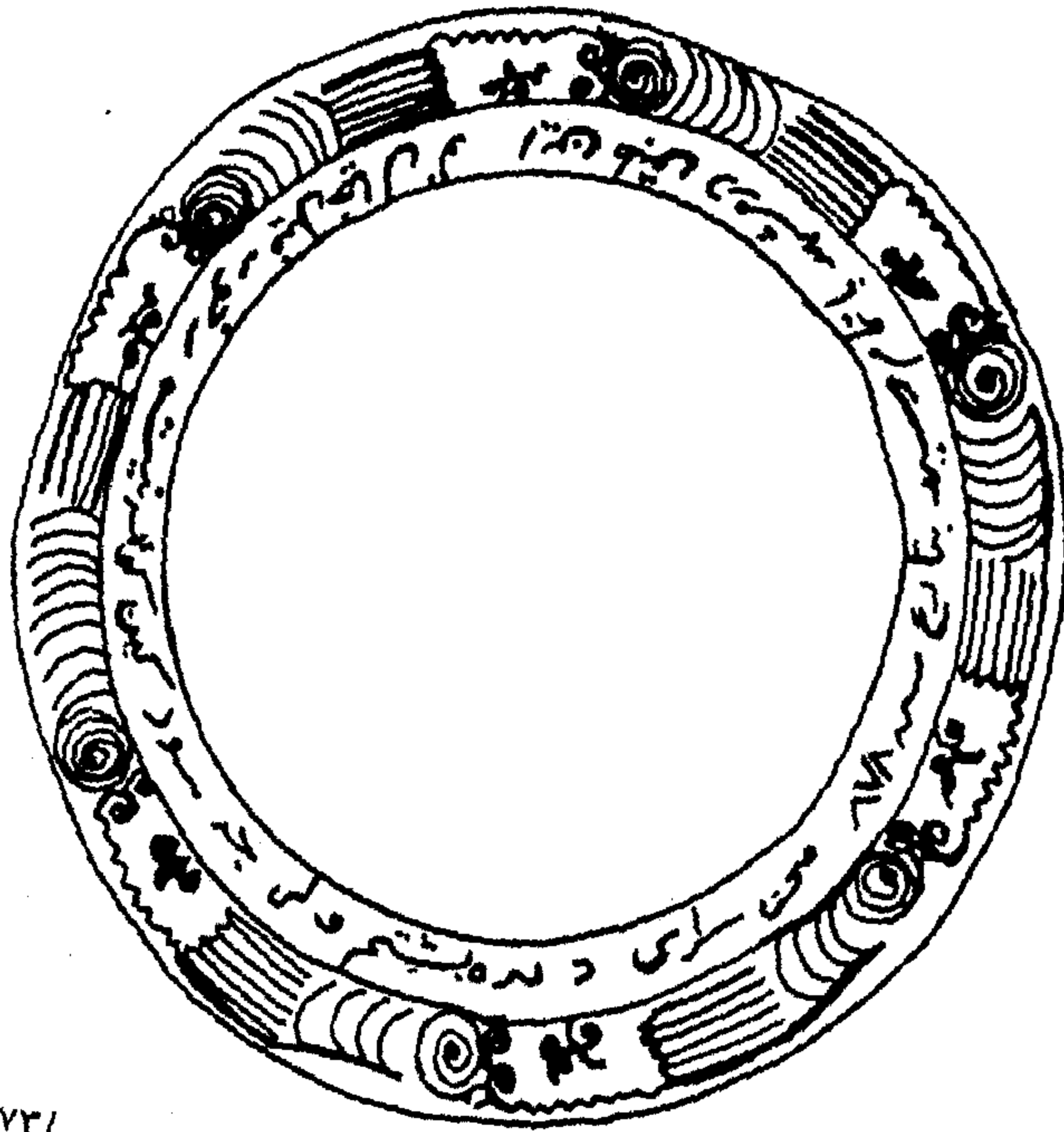


شكل ٦ : عبارات دعائية على بدن شمعدان من العصر الصفوي ، مؤرخ بسنة
(١٠١١ هـ / ١٦٠٢ م) عن :

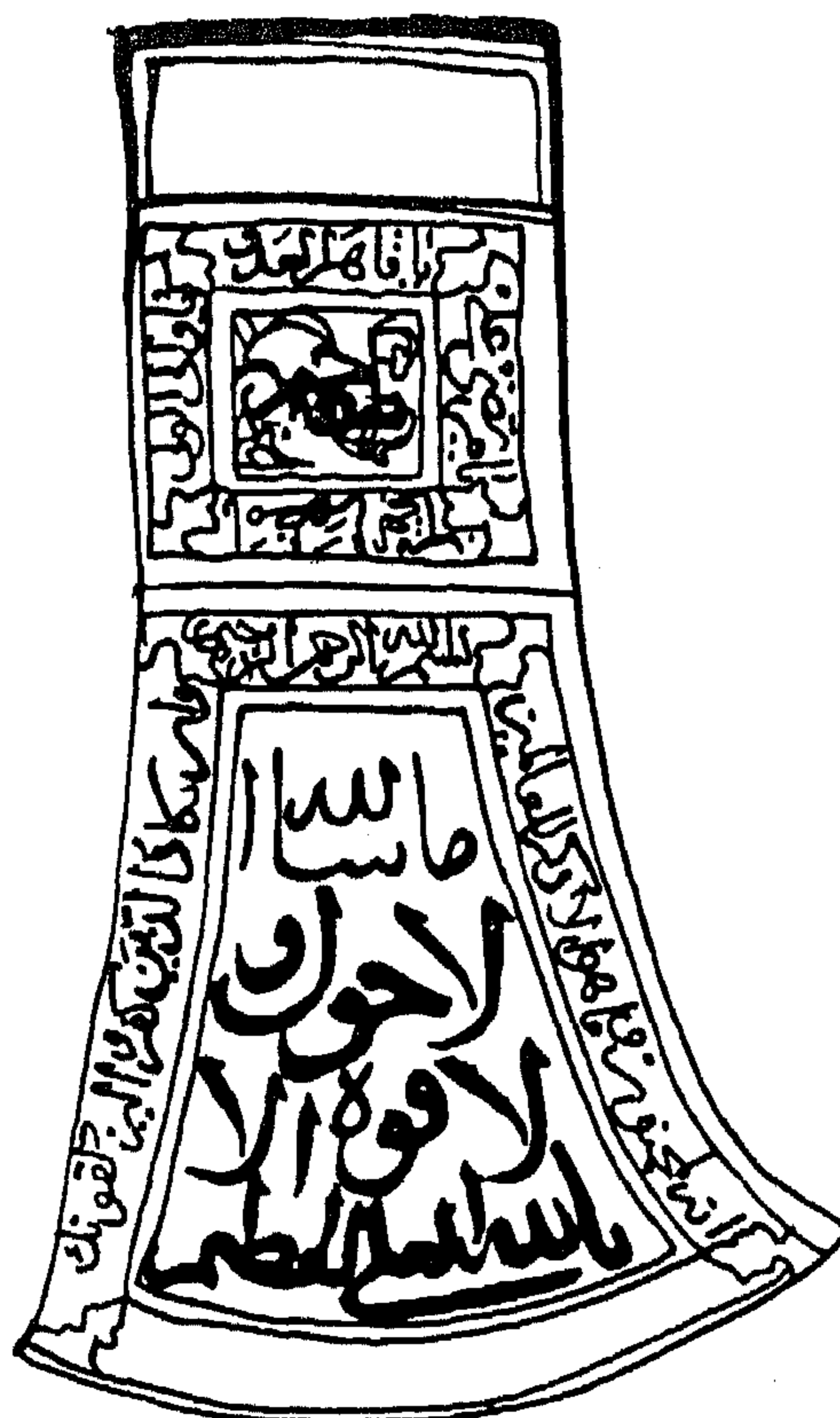
Melikian – Chirvani : Islamic Metalwork from the Iranian world
Fig 71 , P 325



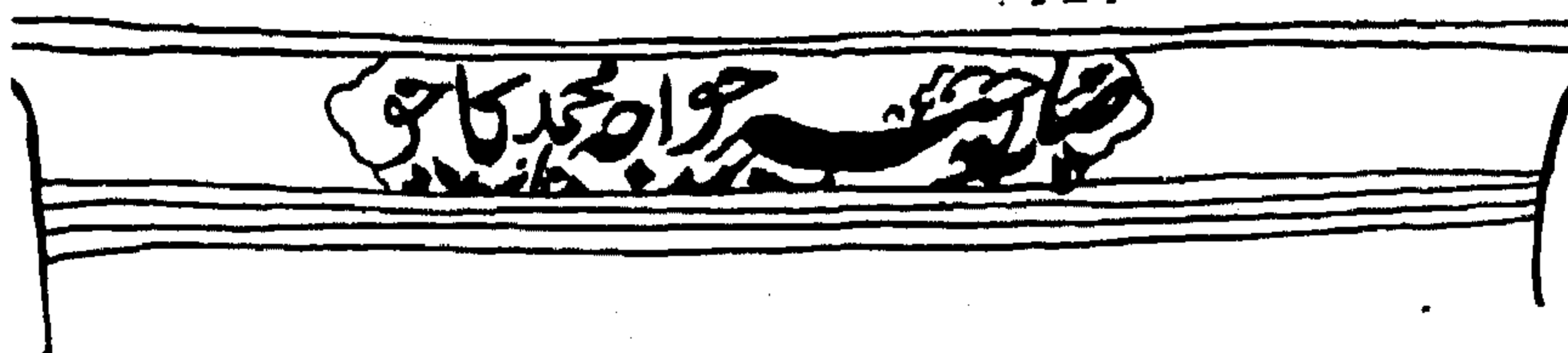
شكل ٧ : مقلمة من البرونز ، مصر ، نهاية القرن (٩ هـ / ١٥ م) ، عين .
The Arts of Islam , Masterpieces from the Metropolitan Museum
Of Art, PL. 58 , P 151



شكل ٨ : طبق من الخزف من مدينة مشهد ، بتاريخ (٨٧٨ هـ / ١٤٧٣ م) ، عين
بدائع الفن الإسلامي في متحف الهرميتاج ، لوحة ٧٦ ، ص ٨٨ .



شكل ٩ : طبر من الصلب من العصر الصفوي ، بتاريخ (١١٤٨ هـ / ١٧٣٥ م) ، عن :
Melikian - Chirvani : The tabarzins of Lotf ' Ali , Islamic Arms
And Armour , PL. 128 .



شكل ١٠ : حافة ظاهر سلطانية من النحاس ، من العصر الصفوي ، مؤرخة بسنة
(١٠٤٠ هـ / ١٦٣٠ م) عن :

Melikian - Chirvani : Islamic Metalwork from the Iranian world
PL, 166 P 352

عبد العبد بن علي حبيب
الشيخ فاضل المصطفى

۱۱

عبد العبد بن علي حبيب
الشيخ فاضل المصطفى

۱۲

عبد العبد بن علي حبيب
الشيخ فاضل المصطفى

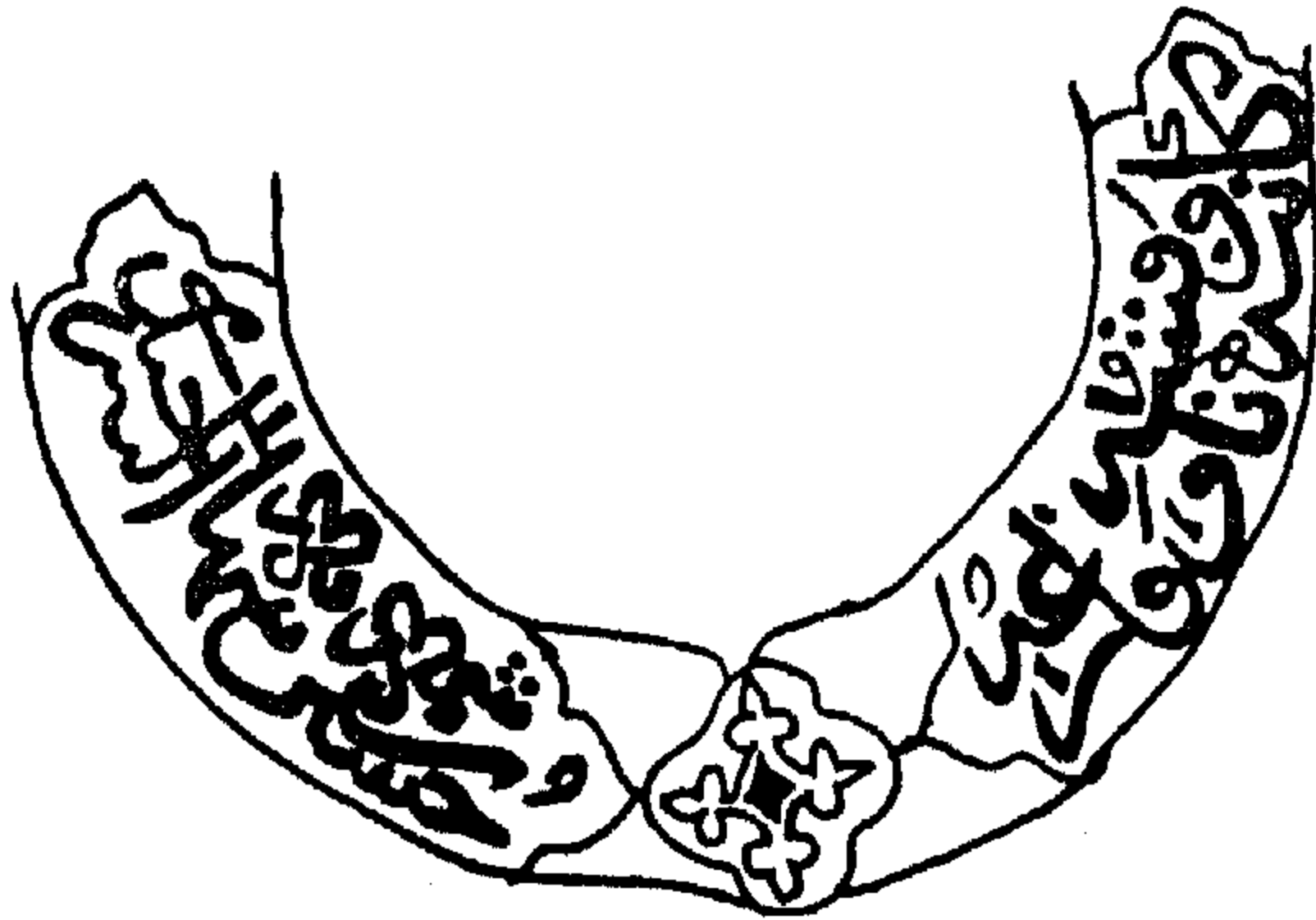
۱۳

عبد العبد بن علي حبيب
الشيخ فاضل المصطفى

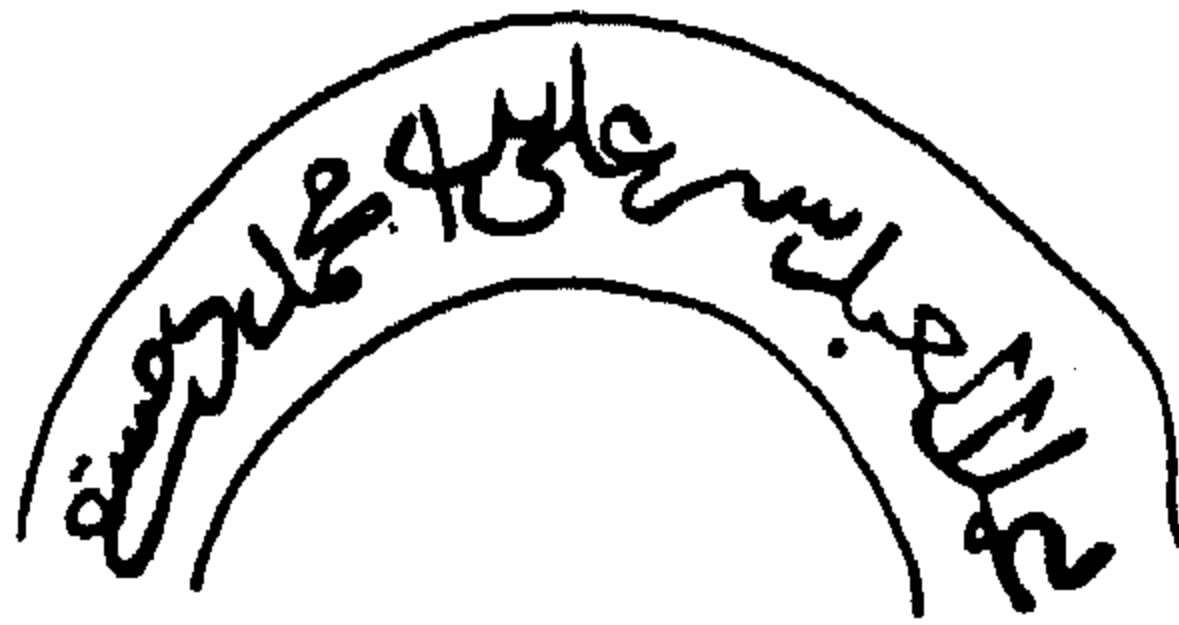
۱۴



۱۵



١٦



١٧

الأسكتل : (١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧) نماذج لتوقيعات الصناع على
التحف المعدنية التيمورية - عمل الباحث



١٨



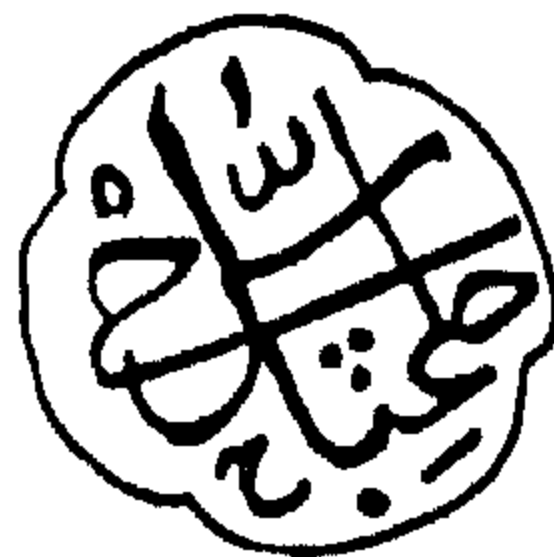
١٩



۶۰

علاء الدین لوی کا اردو لکھنؤ

۶۱



۶۲

ابن شاہ محمد طے سالہ

۶۳

علم محمد بن عبد الله

٢٤ - ب -

صنع محمد زمان

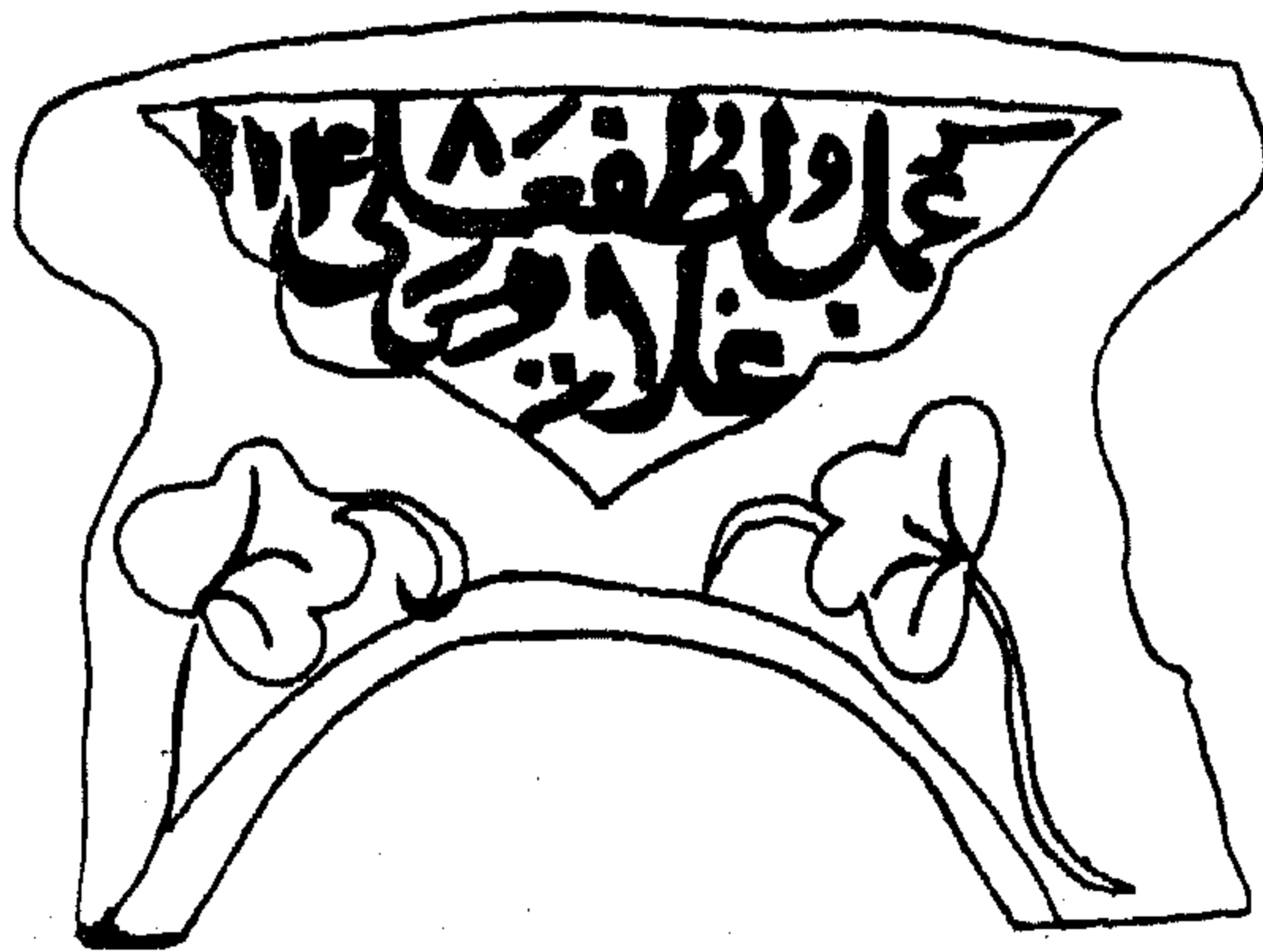
٢٤ - أ -

علم السلطان

٢٥ - ب -

علم كليعات

٢٥ - أ -



٢٦

الاشكال (١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤ - ب ، ٢٥ ، ٢٦) نماذج

لتوقيعات الصناع على التحف المعدنية الصقلية - عمل الباحث

شلال
مقداد
سميع

شكل ٢٧ اسم الشاه سماعيل الصفوي ، كما ورد على نصل سيف مر الصب من العصر
الصفوي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، رقم السجل (٦٦١٩ ، ١) - عمل الباحث

حَقَائِقُ نَاشِئَةِ عِيسَى عَلَيْهِ السَّلَامُ وَتَشَاعُلِهَا صَفْوً

شكل ٢٨ : اسم الشاه عباس الصفوى مسبوqa ببعض اللقابه ، كما ورد على بلندقية حصار مسن للصلب من العصر الصفوى ، بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، رقم السجل (٣٢١٤) .

- عمل الباحث



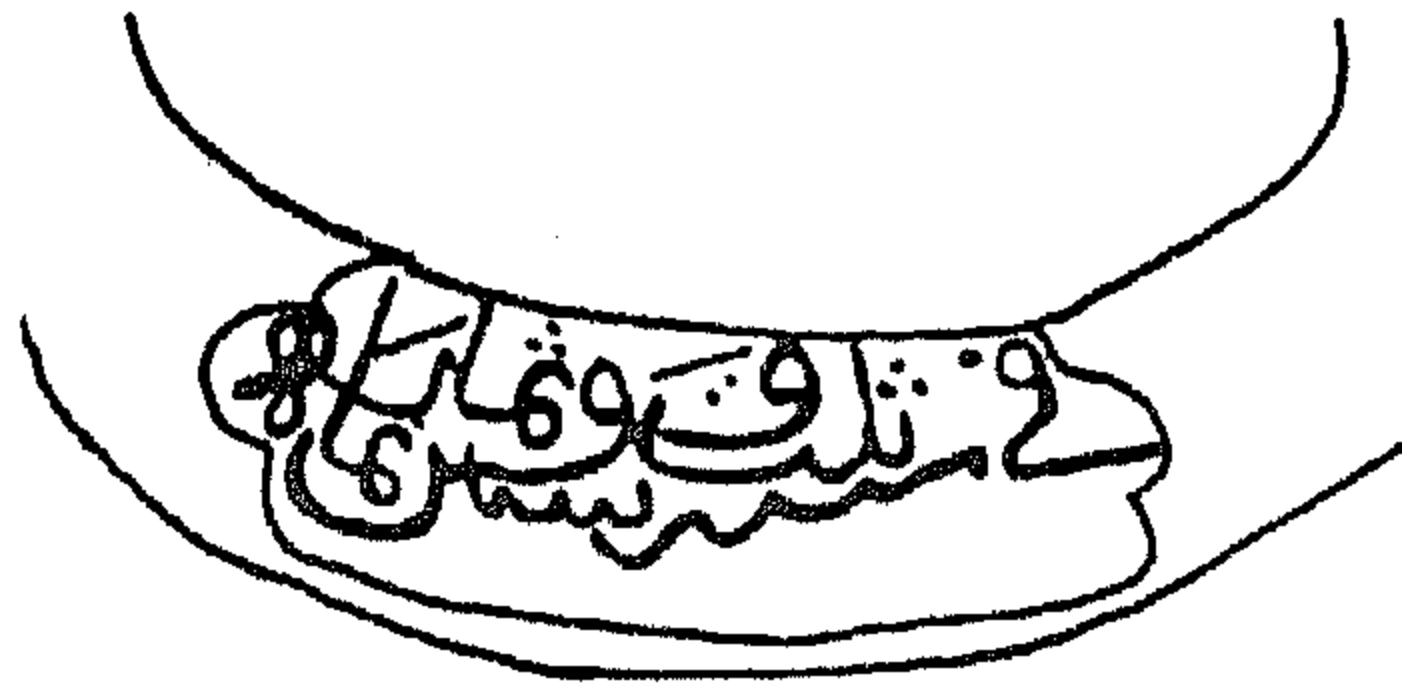
شكل ٢٩ : نص كتابى على سجادة من الصوف من صناعة أصفهان ، ضمن التحف المسداة لمشهد الإمام على بالنجف - عمل الباحث



شكل ٣٠ : سطل من البرونز ، من إيران ، موزع بنهاية القرن (١٥هـ / ١٥م) ، عمن بدائع الفن الإسلامى فى متحف الهرميتاج ، لوحة ٧٩ ، ص ١١٠ .

الدين من الدين
الحسين بن علي

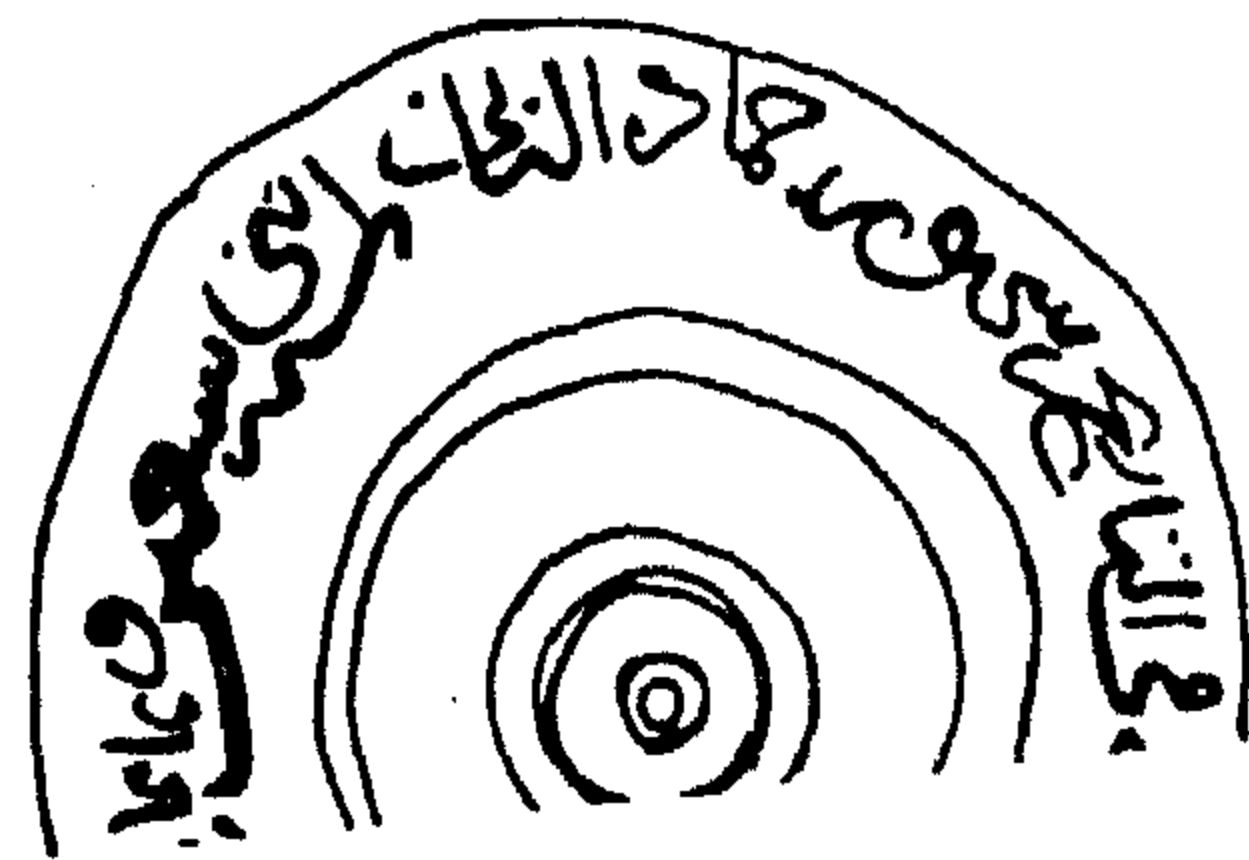
سنة ١٢٠٠
سنة ١٢٠٠



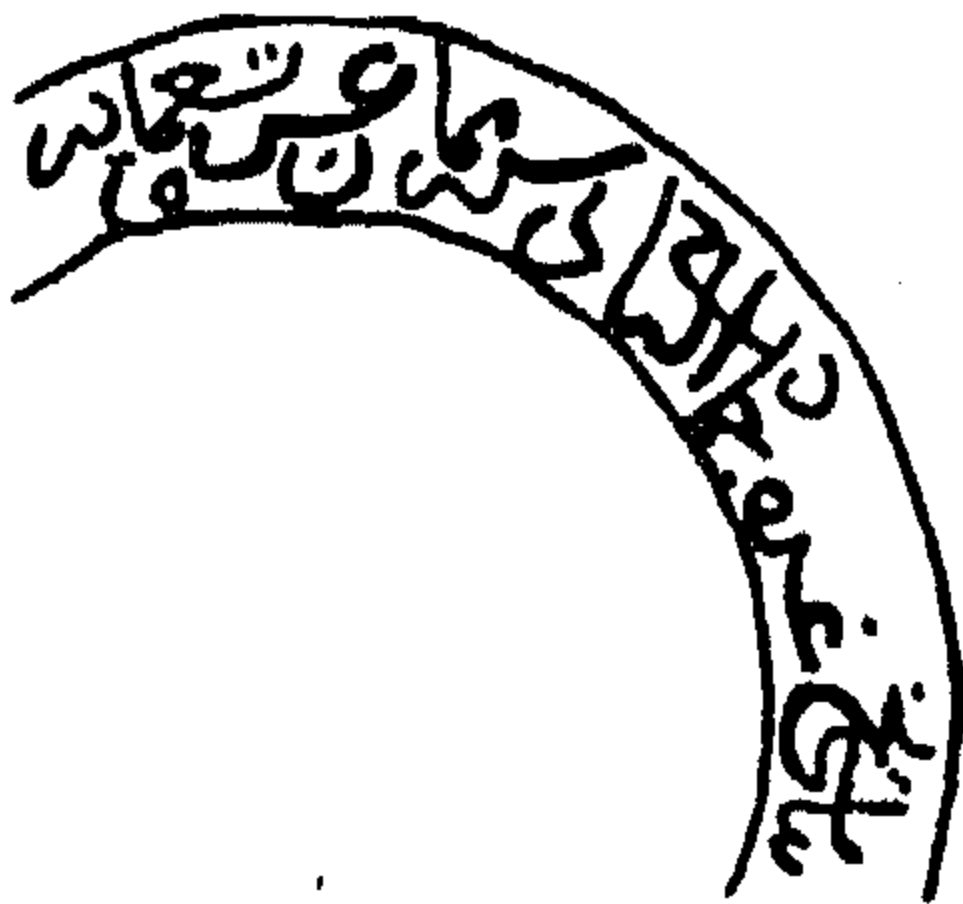
٣٣



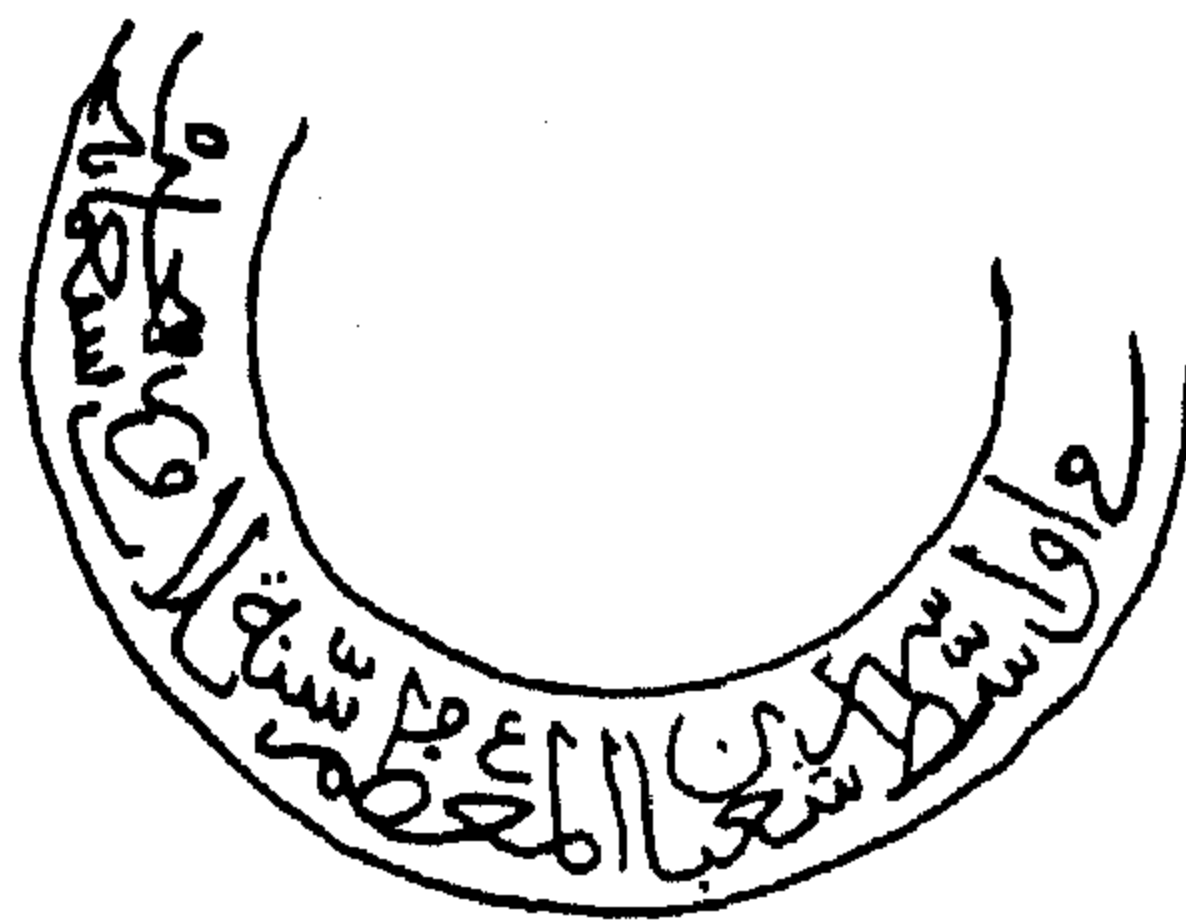
٣٤



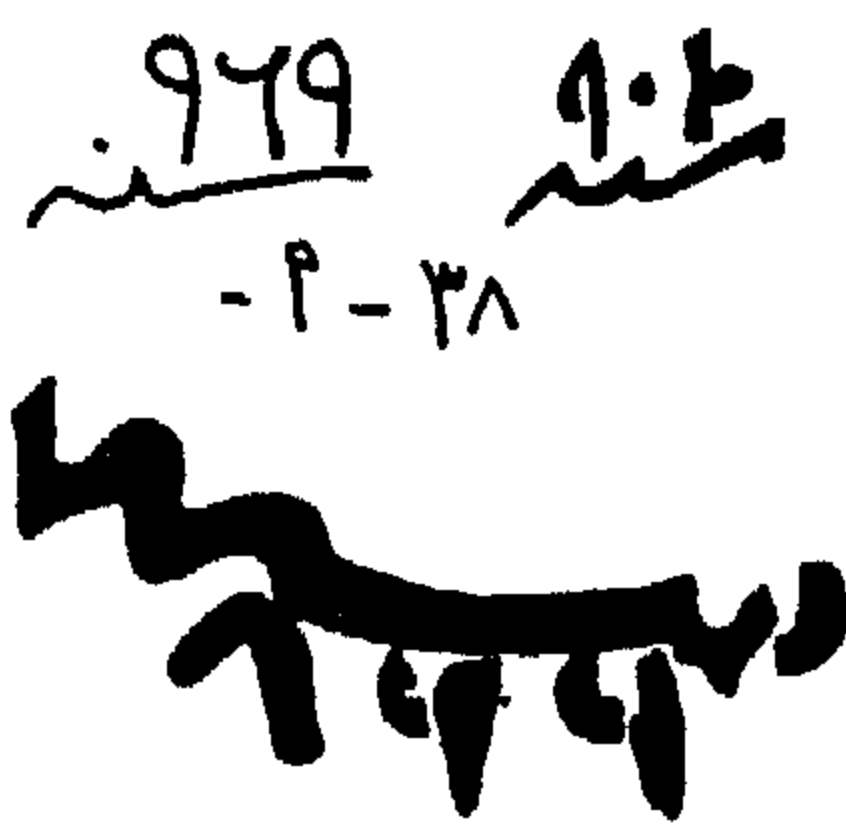
٣٥



٣٦



٣٧



٣٨ - ب -

الاشكال : (٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧)

نماذج لطرق تسجيل التواريخ بالحروف العربية - عمل الباحث

١٤١٧

١٤١٨

١٤١٩

٣٩ (٢ - ب - ج)

١٤٢٠

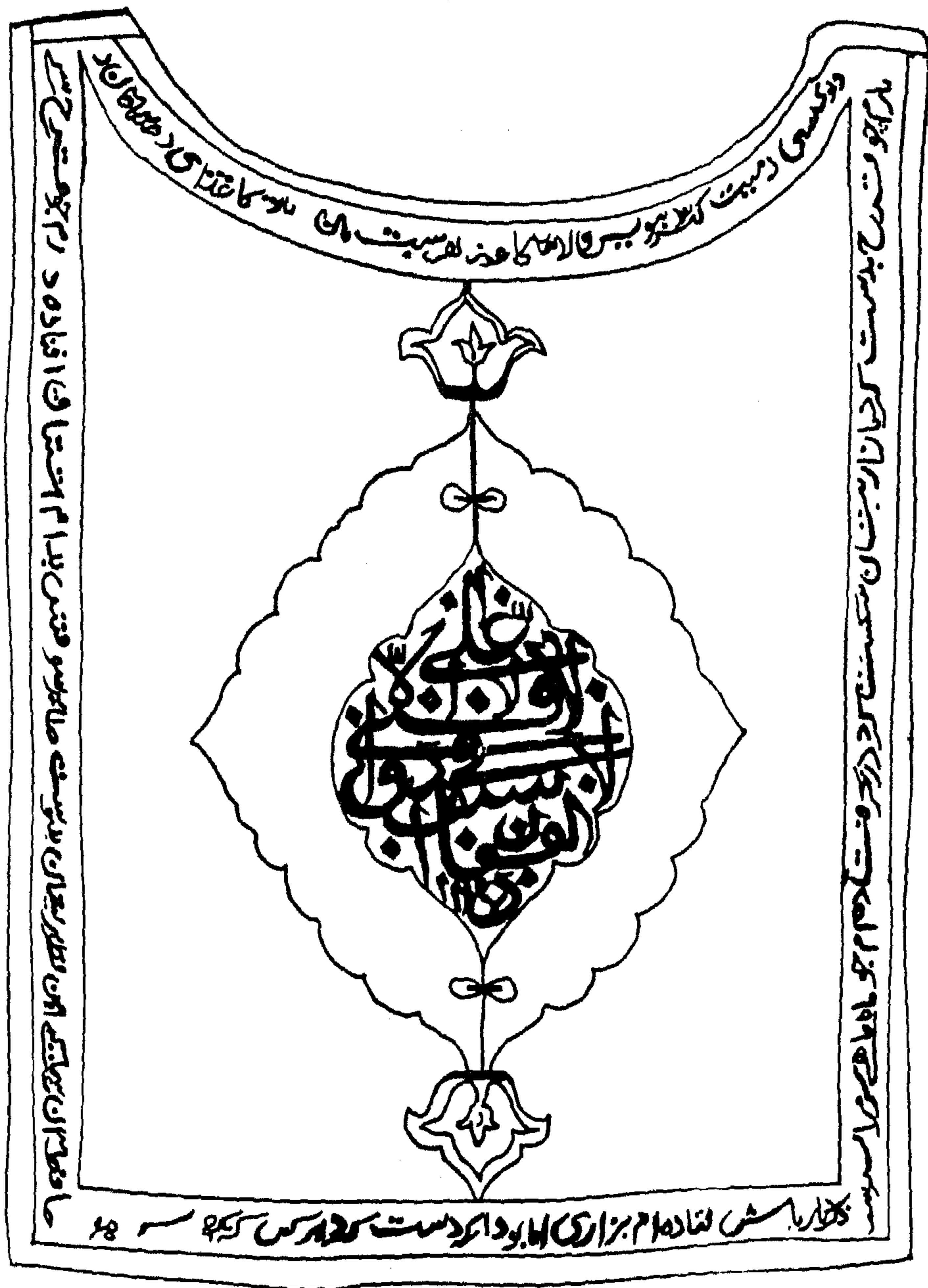
شكل ٤٠ : نموذج للتاريخ المسجل بالحروف والأرقام معا - عمل الباحث

١٠٣٨

١١٣٨

٤١

الأشكال (٣٨ - ب ، ٣٩ - ب - ج ، ٤١) : نماذج لطرق تسجيل التواريخ بالأرقام - عمل الباحث



شکر ۴۲ درغ من الصليب من العصر الصفوی . مؤرخ سنة (۱۱۱۴ هـ / ۱۷۰۰ م)
 Er l well sutton Persian Armour inscriptions Islamic Arms and
 Armour Pl 10

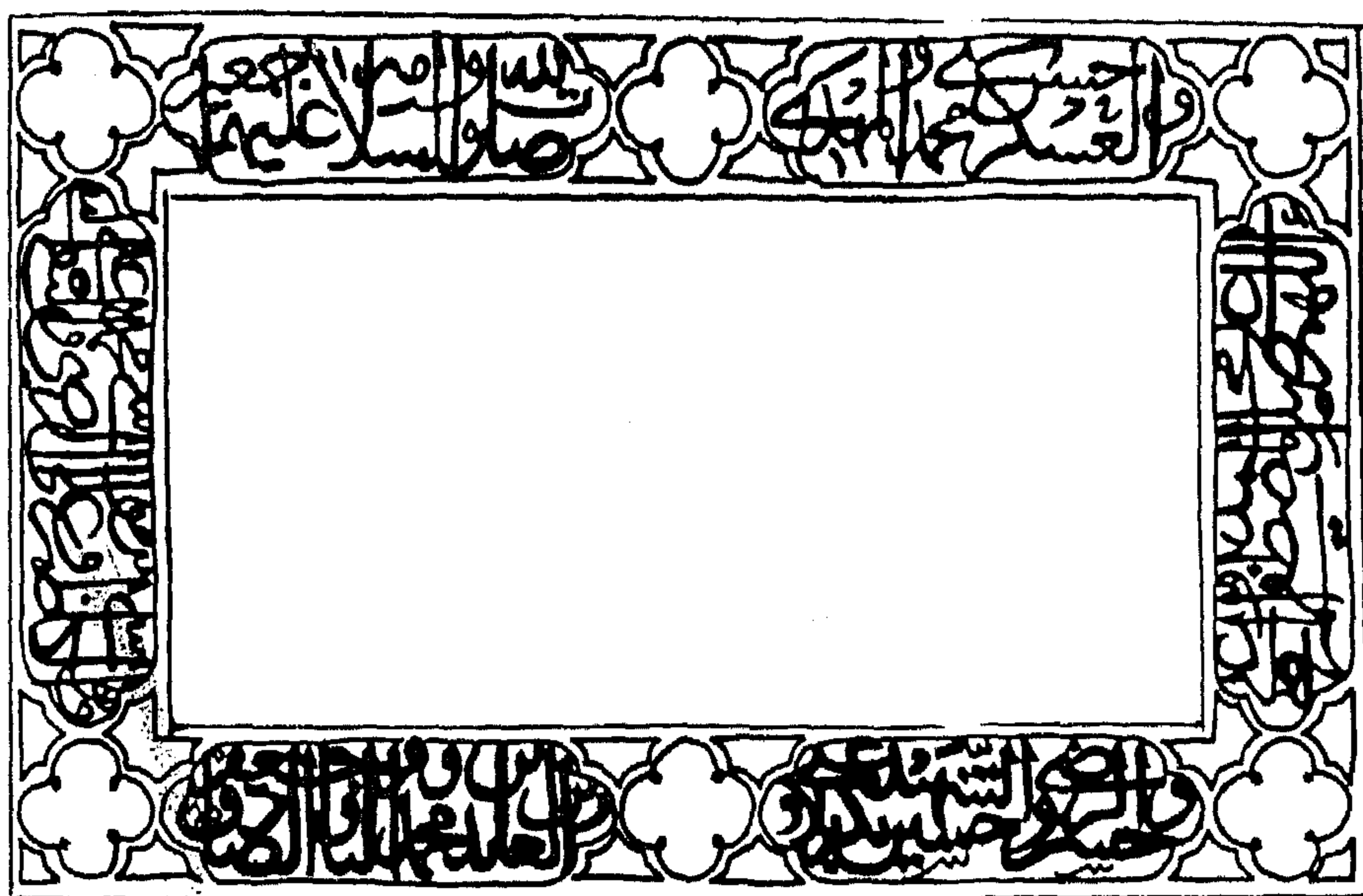


شكل ٤٣ : نص كتابي ذو مضمون شيعي على صفيحة معدنية من الصلب ، مؤرخة بالقرن
(١٠هـ / ١٦م) عن :

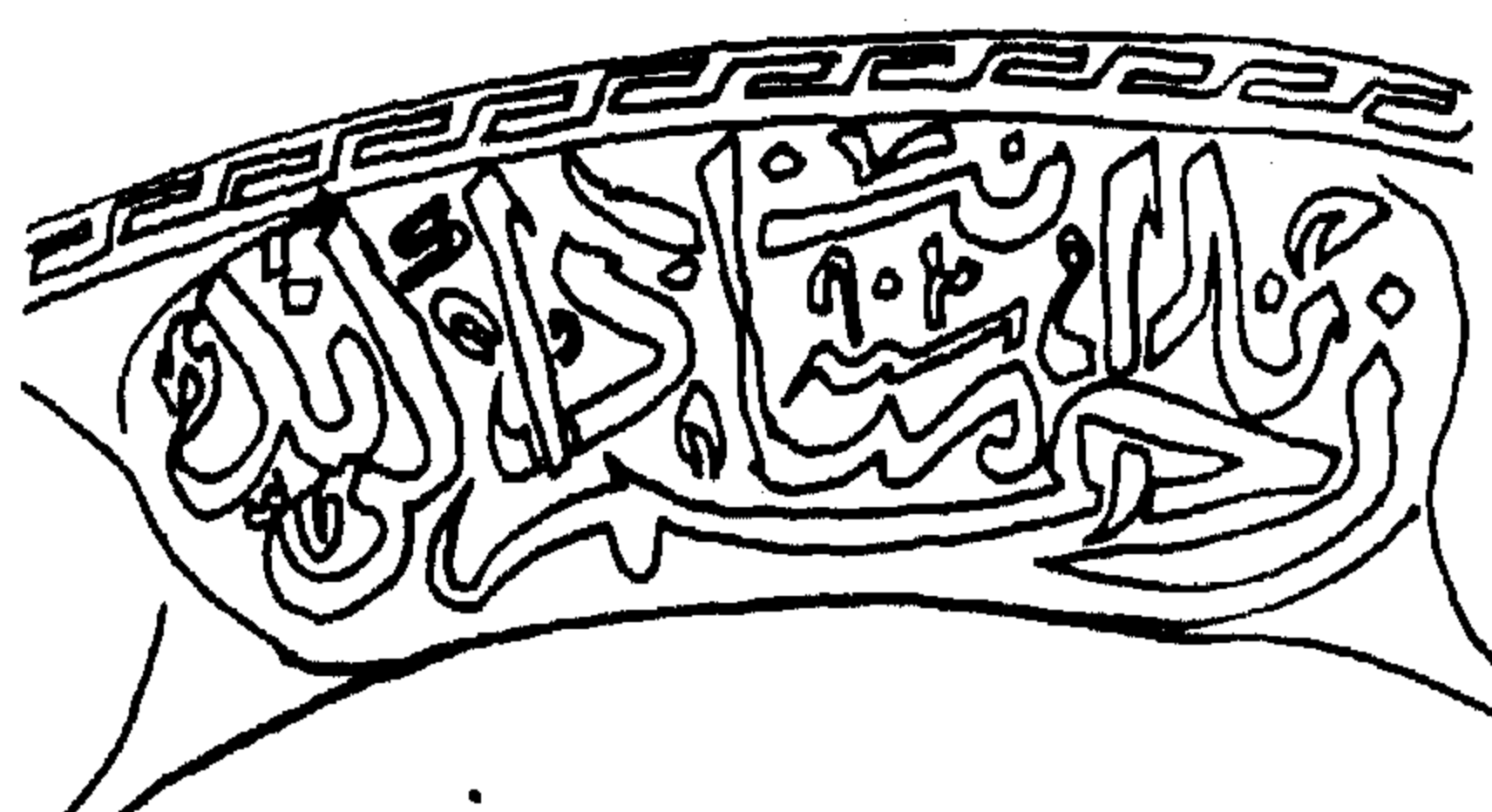
Atil Metalwork in the freer Gallery of Art , P. 195 .



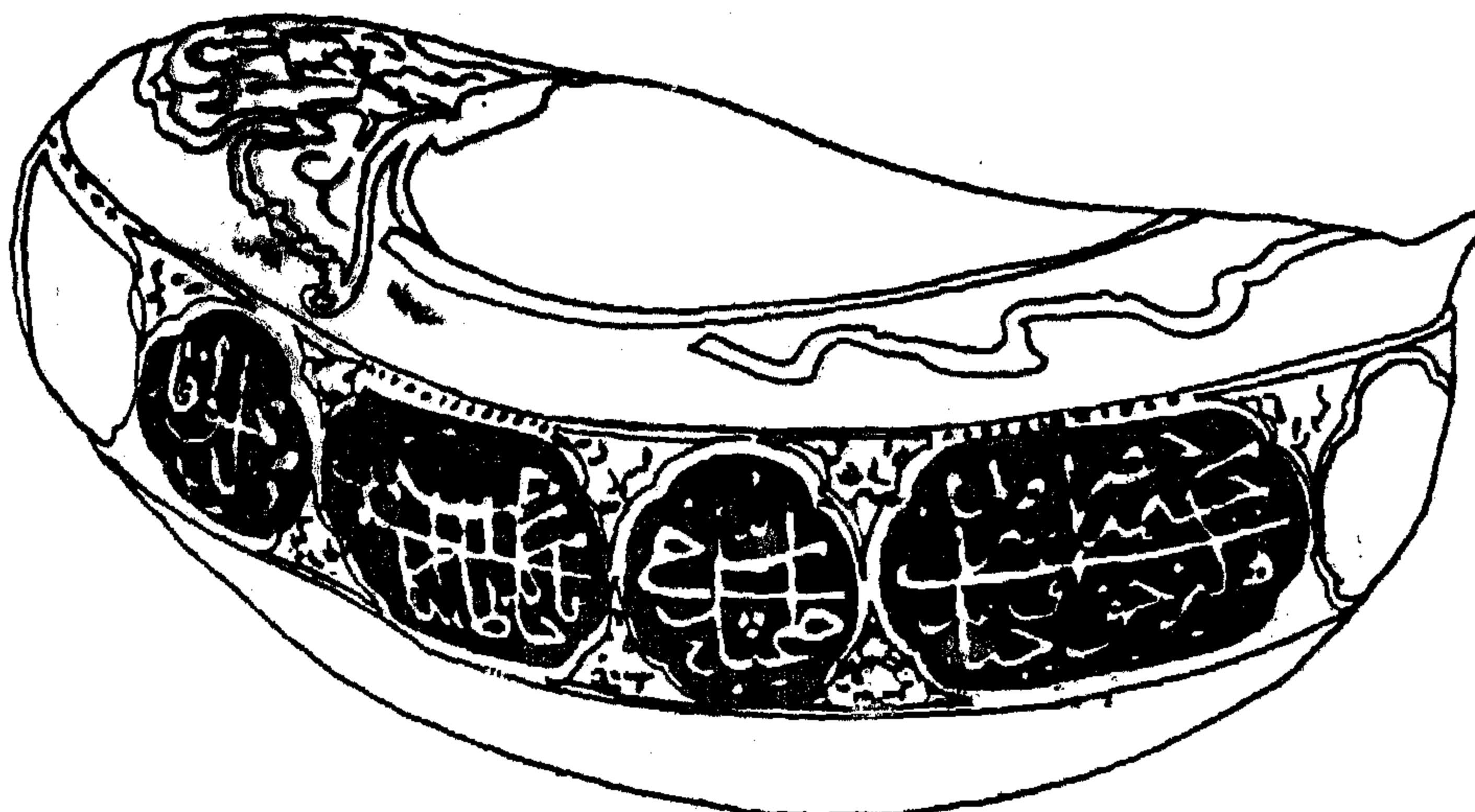
شكل ٤٤ : دواة من البرونز ، مؤرخة بالفترة من (٩١٦ : ٩٢٧هـ / ١٥١٠ : ١٥٢٠م) عن .
Melikian - Chrvani Islamic Metalwork , PL 119 , P 283



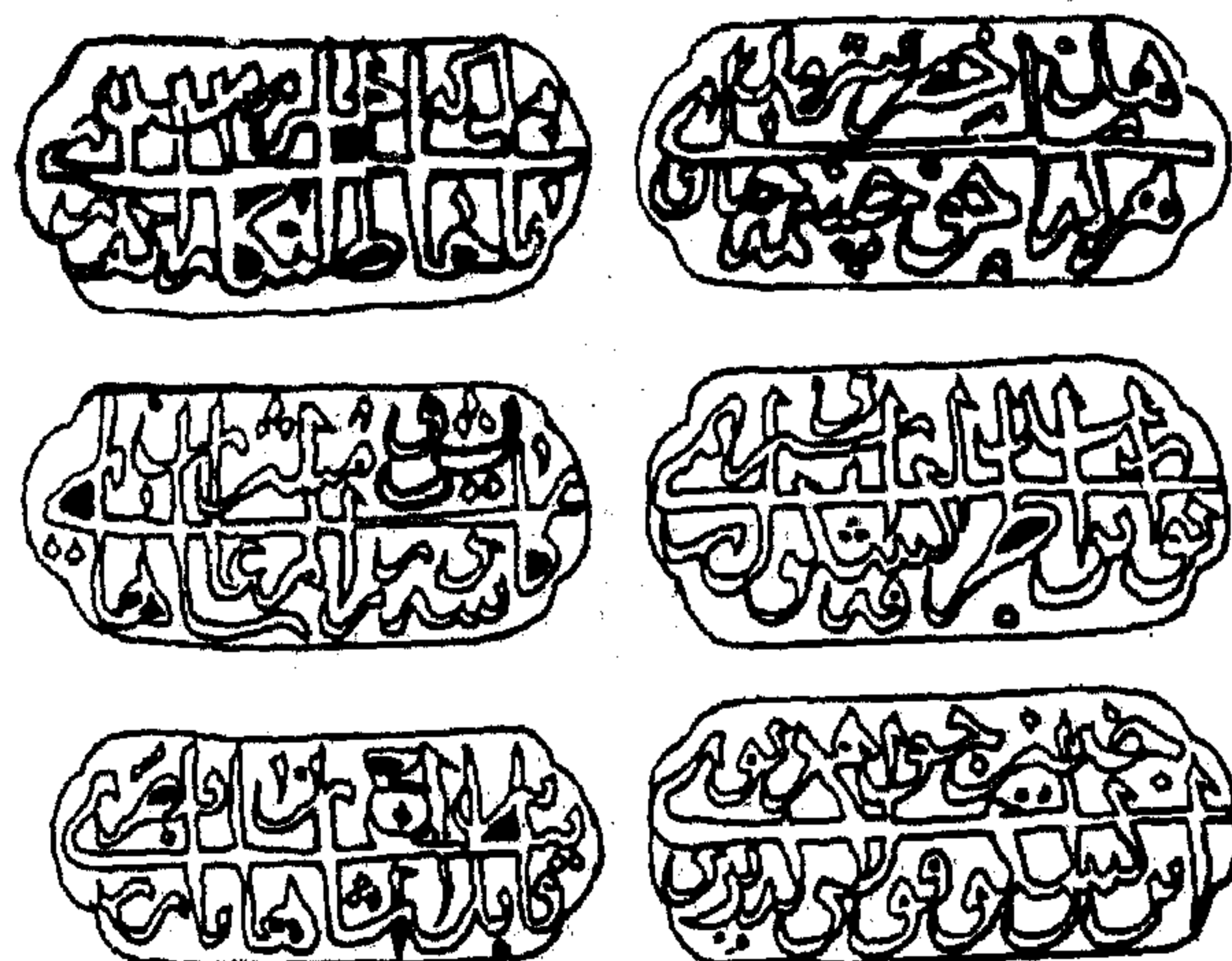
شكل ٤٥ تجميعة خزفية من إيران ، من العصر التيموري ، مؤرخة بسنة ١٥٠٠ م ، عن
Lentz Timur and the princely vision , cat No. 143, P 256



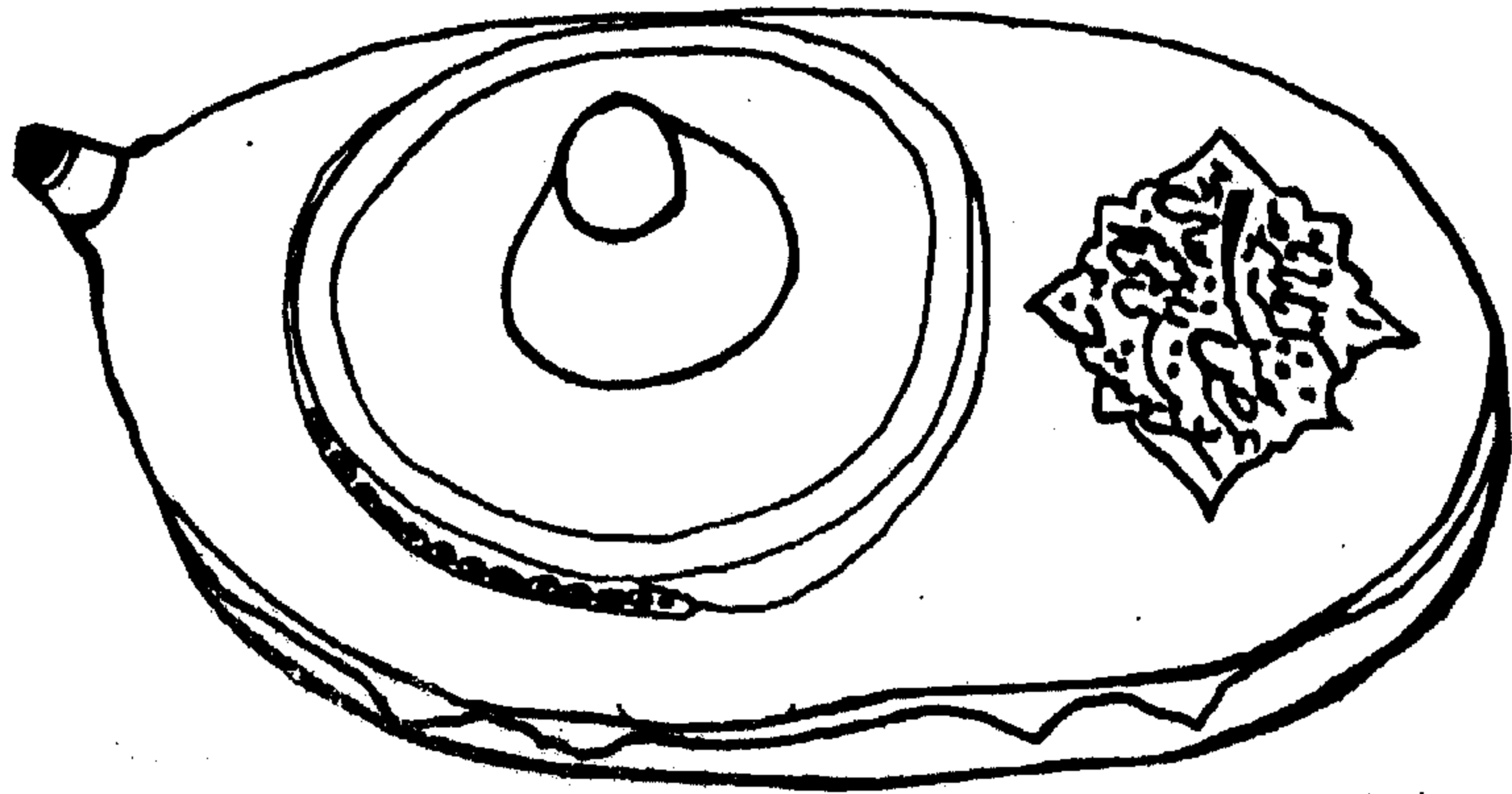
شكل ٤٦ نموذج للخط الفارسي المنفذ على التحف المعدنية التيمورية
عمر البدر



شكل ٤٧ : كشكول من الصلب ، ريفنا المصنوعان (١٠١٥ هـ / ١٦٠٦ م) عن :
Allan : Islamic Metalwork , the Nuhad ES-Said collection , PL. 26 .



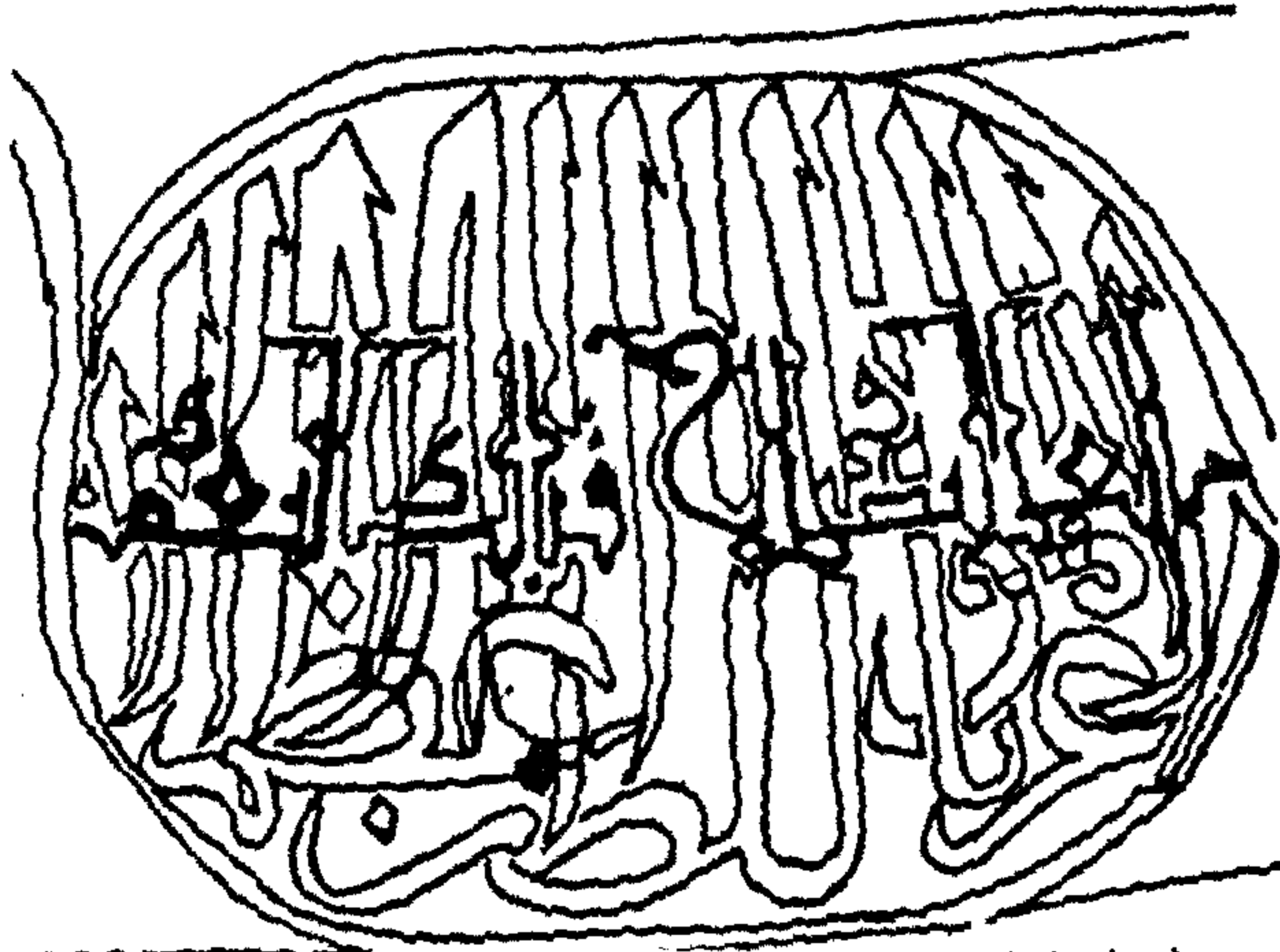
شكل ٤٨ : تفاصيل من النقوش الكتابية المنقذة على بدن الكشكول السابق - عمل الباحث



شكل ٤٩ : نقش كتابي على طلاء كشكول من الصليب ، إيران ، القرن (١١هـ / ١٧م)
بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، رقم المسجل (١٥١٧٥) - عمل الباحث

خجریست دهل آور زبیرا
اسهر خجریله واخرج ملوینا مه مدورنا
ما صفت پیلوین جسرما
لکی تری کیدنا فی صنف عشاقه
از تارکی هونا جوهر کسیت
مه رقه الجواهر المرمعة فیه ومغایرا
جوانت بکام وفک بارما
لیکنه عالمک طوع امرک والفلک معینا لله
قله که خجریست ز کیم روست
مجرد انه اتحدث خجریله عه الانتقام
خونینى اوزانه برهم ^{ست} ١٥٥
تسبب الزمانه فی اراقه دماءه
مانده برکسیمی ^{ست} زوه
ومثل ورقه المنصفان النذیه
جهان لم نیت کمدار باد
لیحفظک خالو الدنیا علی الدوام

شکل ٥٠ : نقوش الكتابية على نصل خنجر من الصليب من ایران . القرن
(١٠هـ / ١٦م) - عمل الباحث

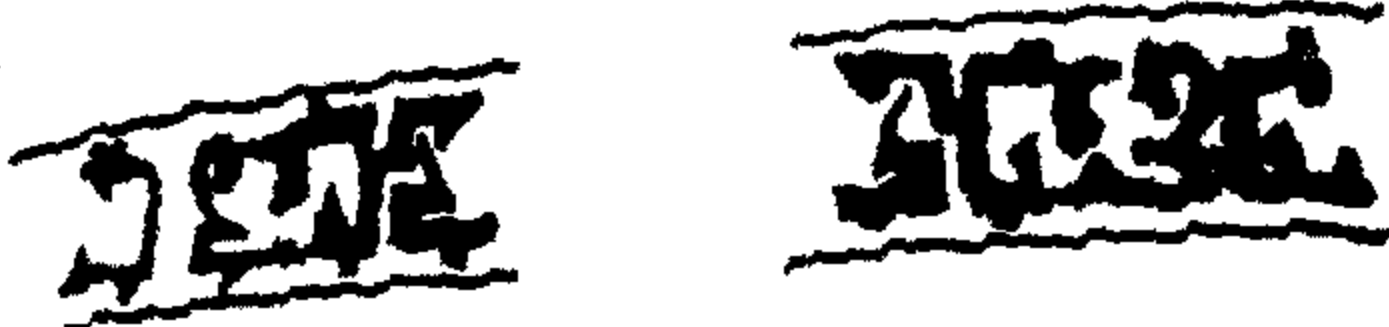


شكل ٥١ : نموذج لخط الثلث الذي يتخلله الخط الكوفي ، وذلك على بسند صديرة مسن النحاس ، أوائل العصر التيموري ، عسن :

Ettinghausen (R.) : A fourteenth century Metal Bowl , Bulletin
Of the American institute for persian Art and Archaeology, VOL
4 , No. 1 , June , 1935 , fig.1, P. 40 .



شكل ٥٢ : نموذج للخط الكوفي البسيط على التحف المعدنية التيمورية - عمل الباحث

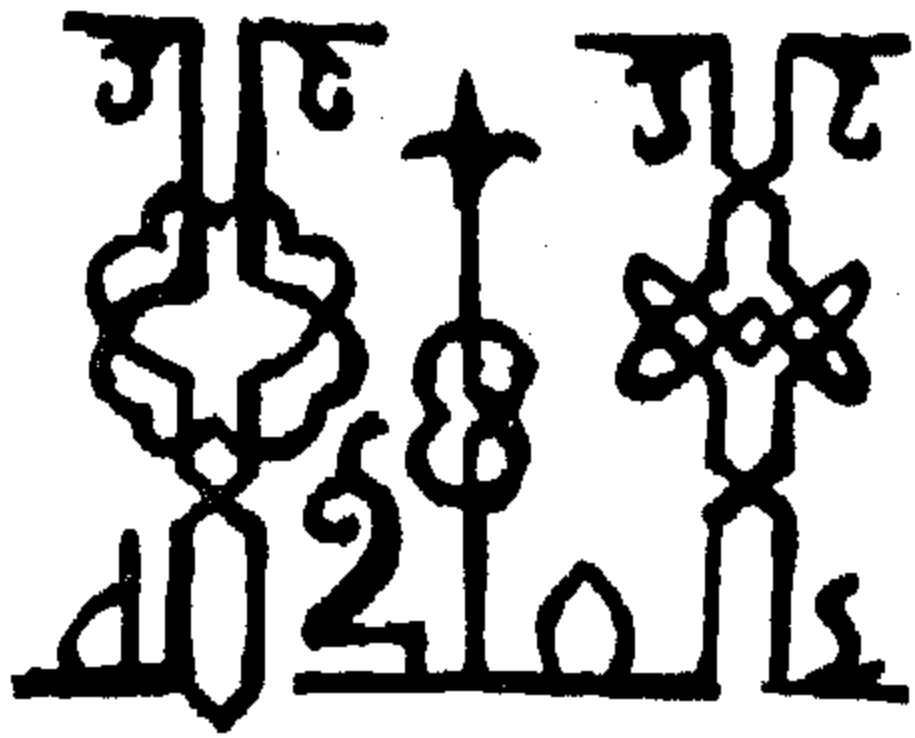


شكل ٥٣ : نموذج للخط الفارسي المنفذ على نمط الخط الكوفي على التحف المعدنية التيمورية - عمل الباحث



شكل ٥٤ : نموذج لخط الثلث المنتهى برؤس آدمية

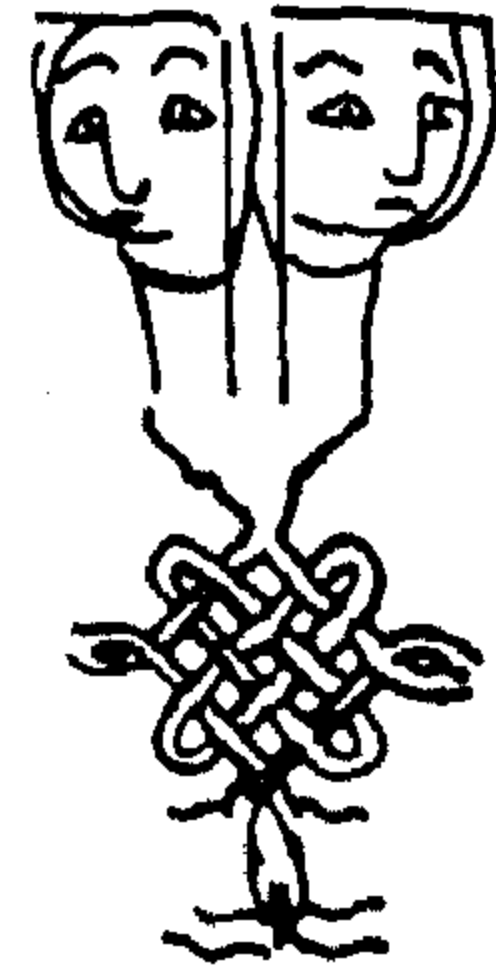
- عمل الباحث



شكل ٥٦ : نموذج للكوفي المضاف على

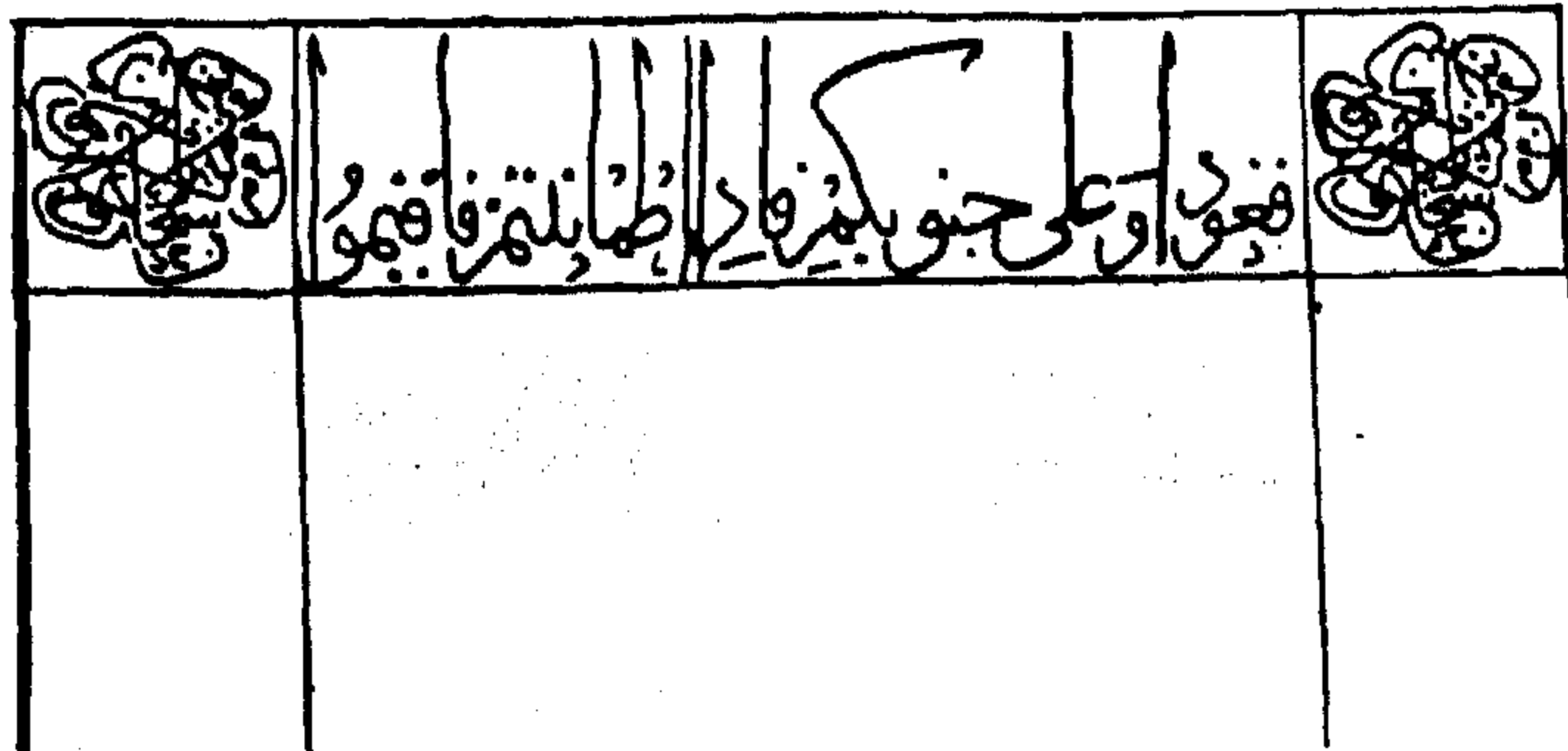
ضريح أحمد اليسوى بالتركستان

- عمل الباحث



شكل ٥٥ : نموذج للكوفي لامضاف المنتهى برؤس آدمية

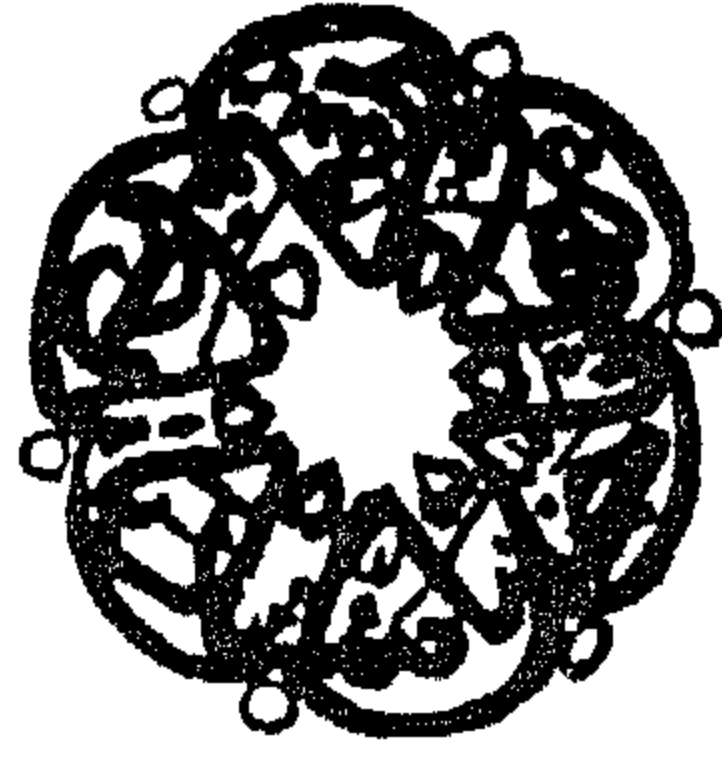
- عمل الباحث



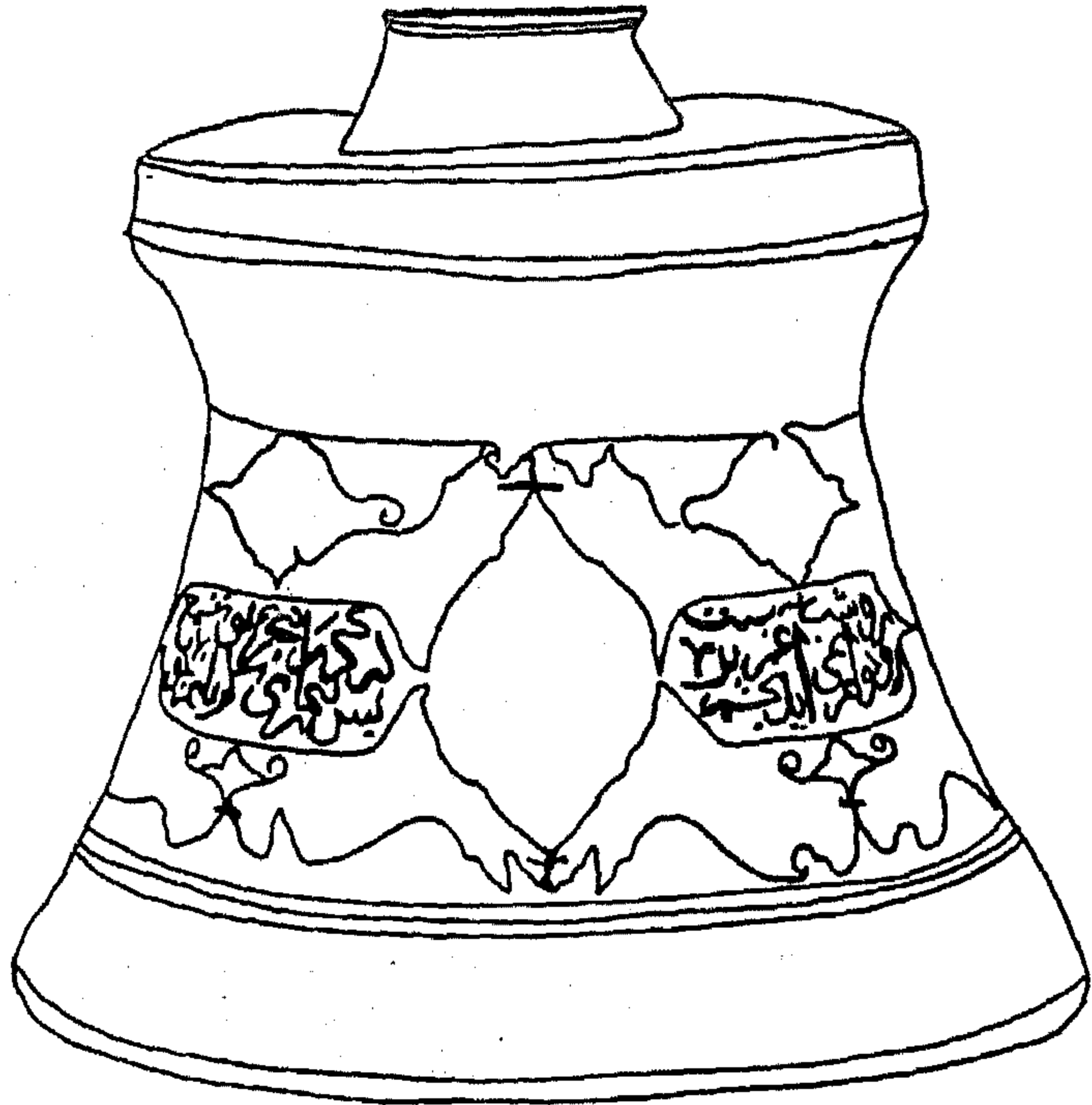
شكل ٥٧ : محراب من الخزف ذي البريق المعدنى ، من إيران ، مؤرخ بالقرن

(١٠هـ / ١٦م) عن :

Ferrier (R W.) : The Arts of persia, PL . 8 .



شكل ٥٨ : نموذج للبناء التشكيلي على التحف المعدنية التيمورية - عمل الباحث

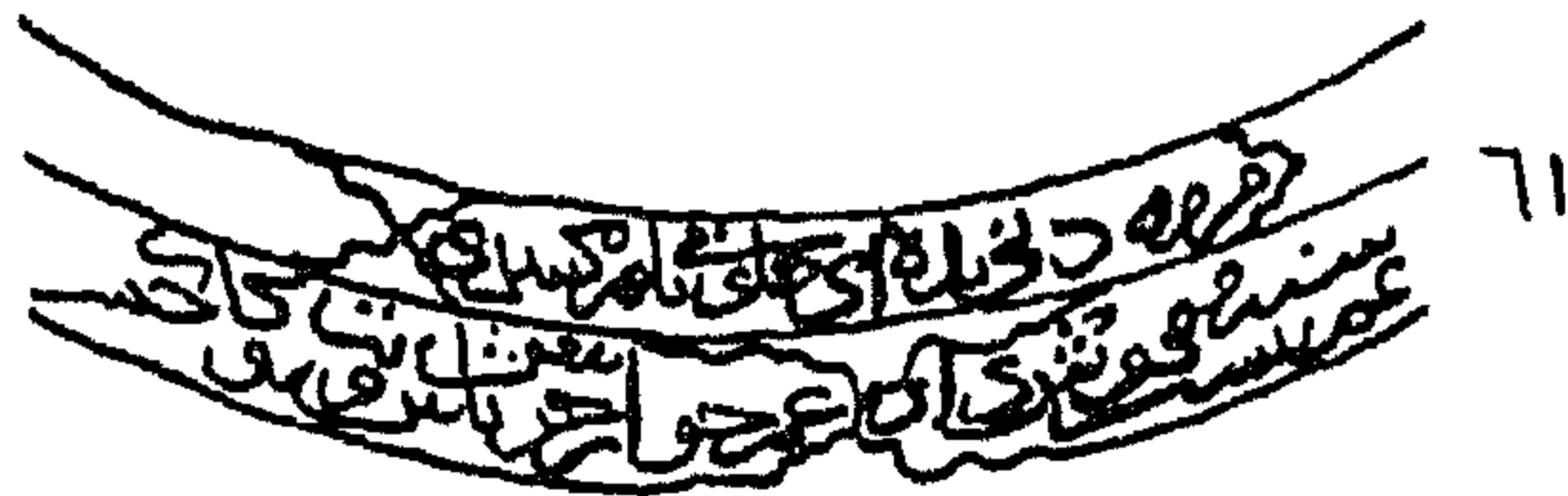


٥٩

٦٠



٦١



٦٢



الأشكال (٦٢ ، ٦١ ، ٦٠ ، ٥٩) : أنماط مختلفة للخط الفارسي على التحف المعدنية في
الفترة موضوع الدراسة - عمل الباحث

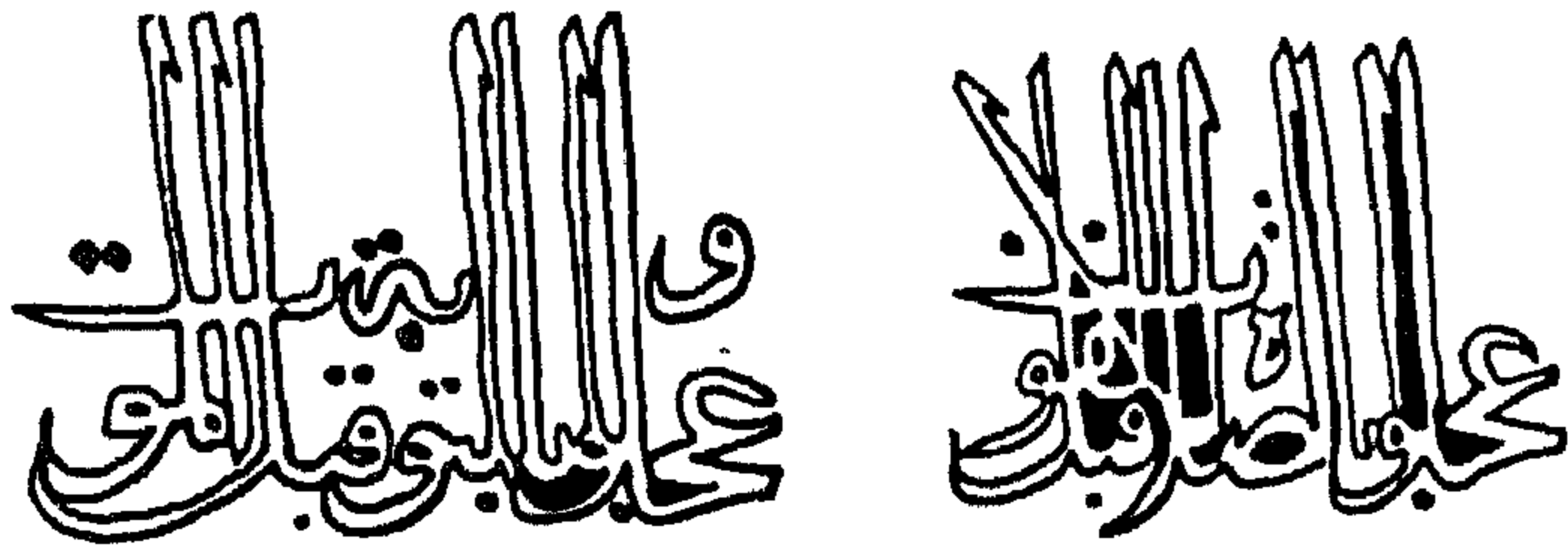
مراكبره و در راری خبر
له ای لغزی محسن ای دو
بش با مای جمی لغتی
له ناعام کر بسور ار و

شكل ٦٣ : نموذج للخط الفارسي المنفذ من خلال الأشرطة المتسعة على التحف
المعدنية الصفوية - عمل الباحث

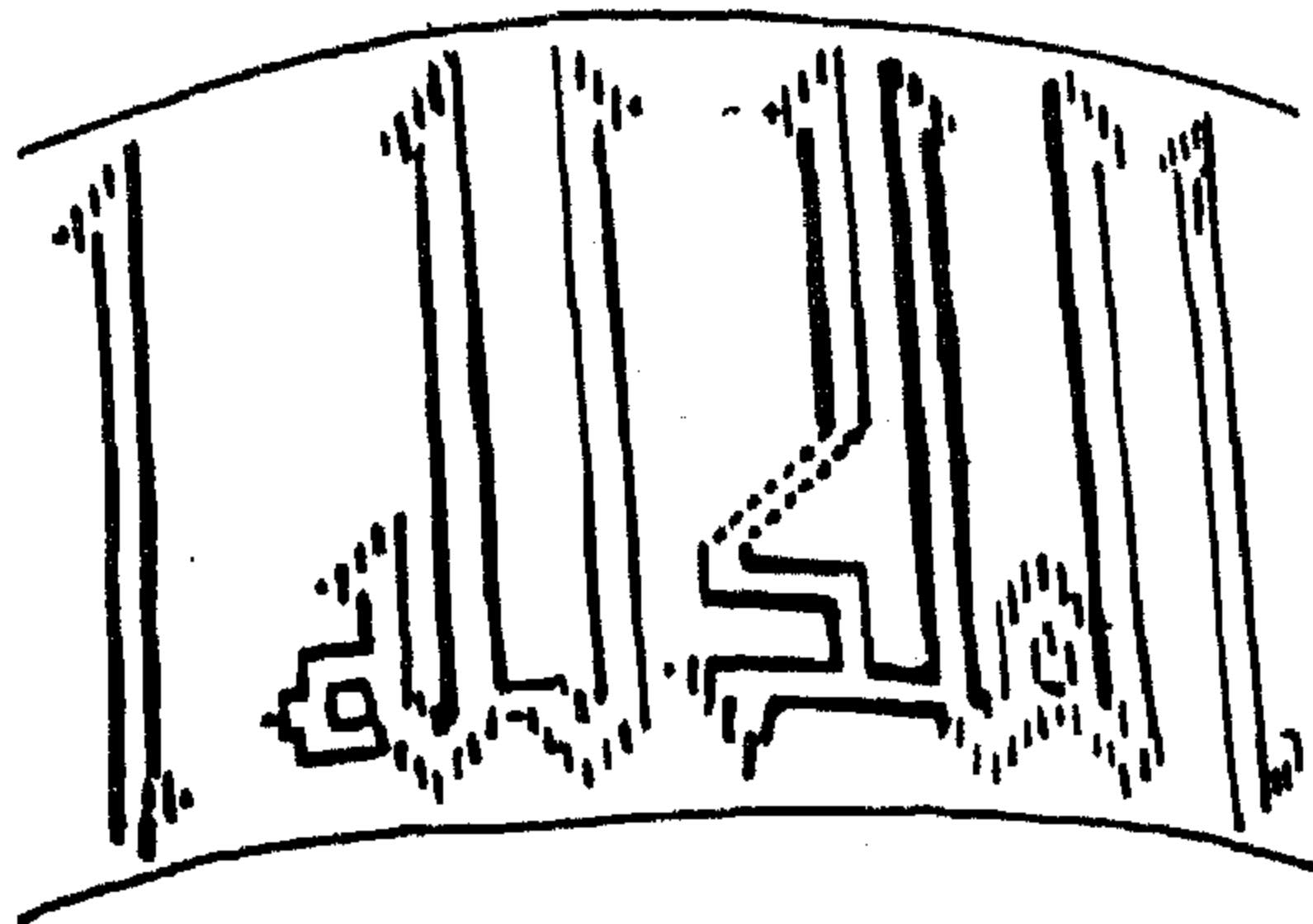
فَاللَّهُ يَخْلُقُ مَا يَشَاءُ لِيُخَوِّفَ
بِالْآيَاتِ الْكُبْرَىٰ وَالْأَسْمَاءِ
الْكُبْرَىٰ وَالْأَسْمَاءِ الْكُبْرَىٰ
وَالْأَسْمَاءِ الْكُبْرَىٰ وَالْأَسْمَاءِ

شكل ۱۴ : الخط الكوفي على واجهة ضريح أحمد اليسوي بالنزكستان ، عسل

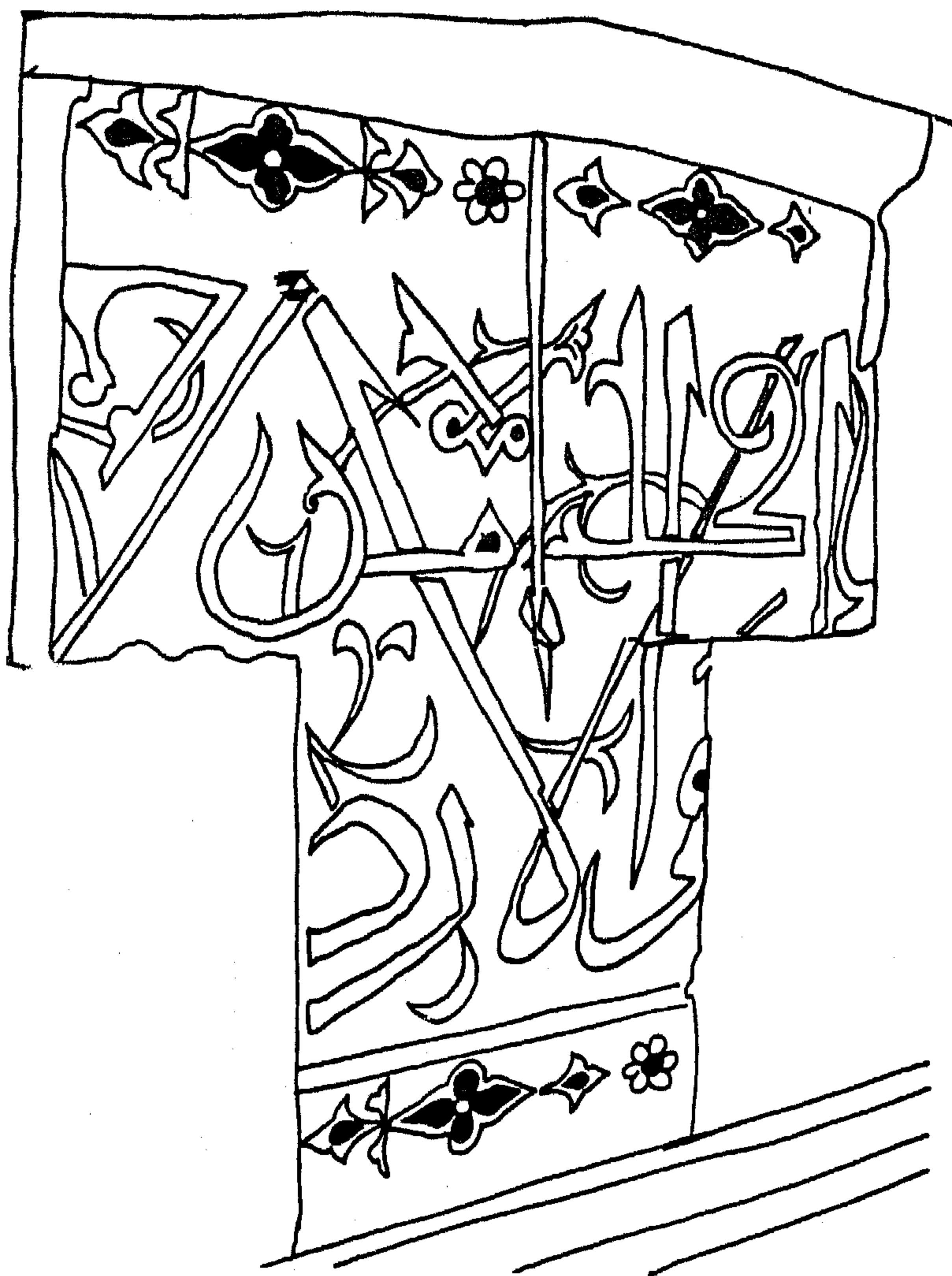
- I yakbaeva (B.T.): Эпиграфический декор архитектурного комплекса
Ахмеда Ясави. Алма-Ата, 1989 год 37.



شكل ٦٥ : نقش كتابي على واجهة ضريح تومان آقا بمجمع شاه زنده بسمرقند ، عن :
آثار الإسلام التاريخية في الاتحاد السوفيتي ، بدون ترقيم .



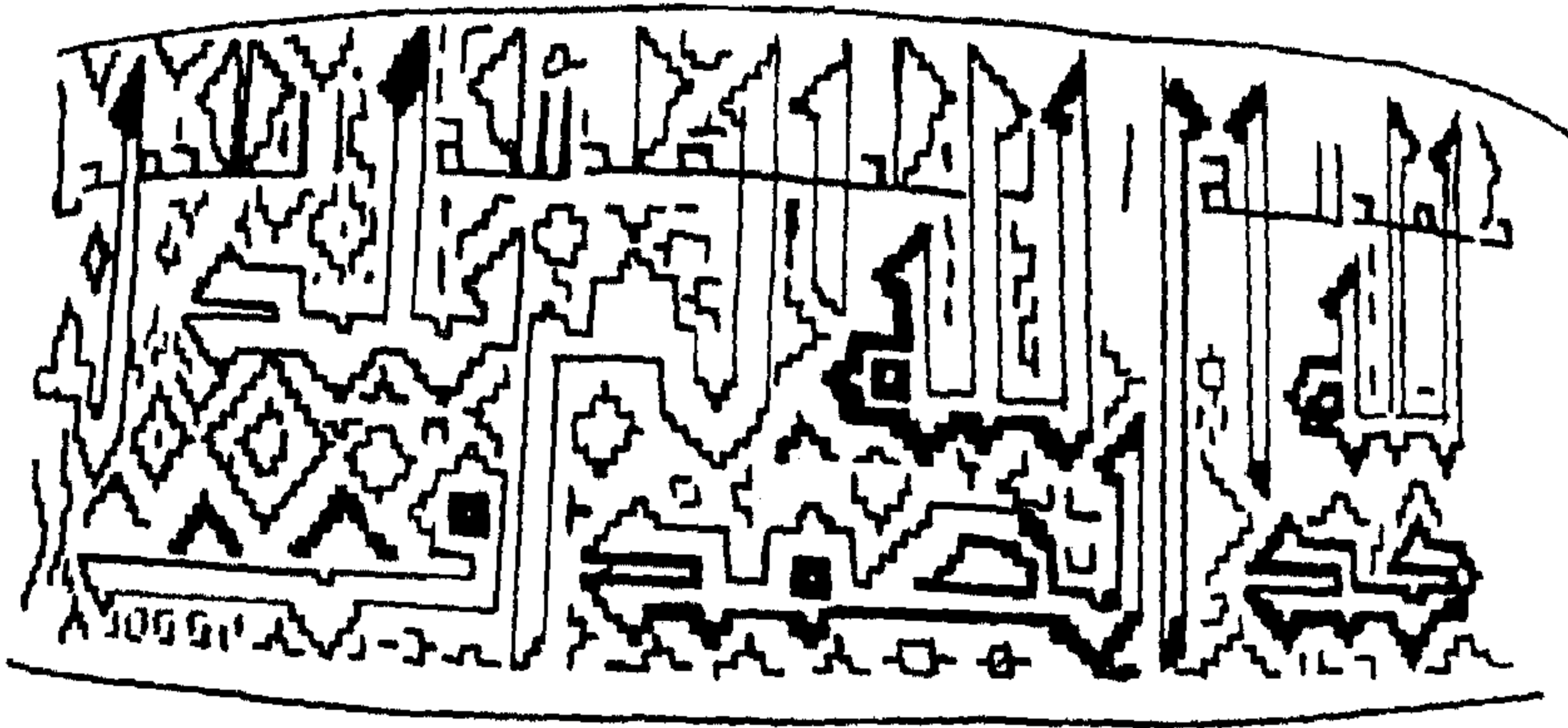
شكل ٦٦ : عبارة " الملك لله " منقذة على رقبة قبة جمباز سيدان ، بمدينة شهر سبز عمل الباحث



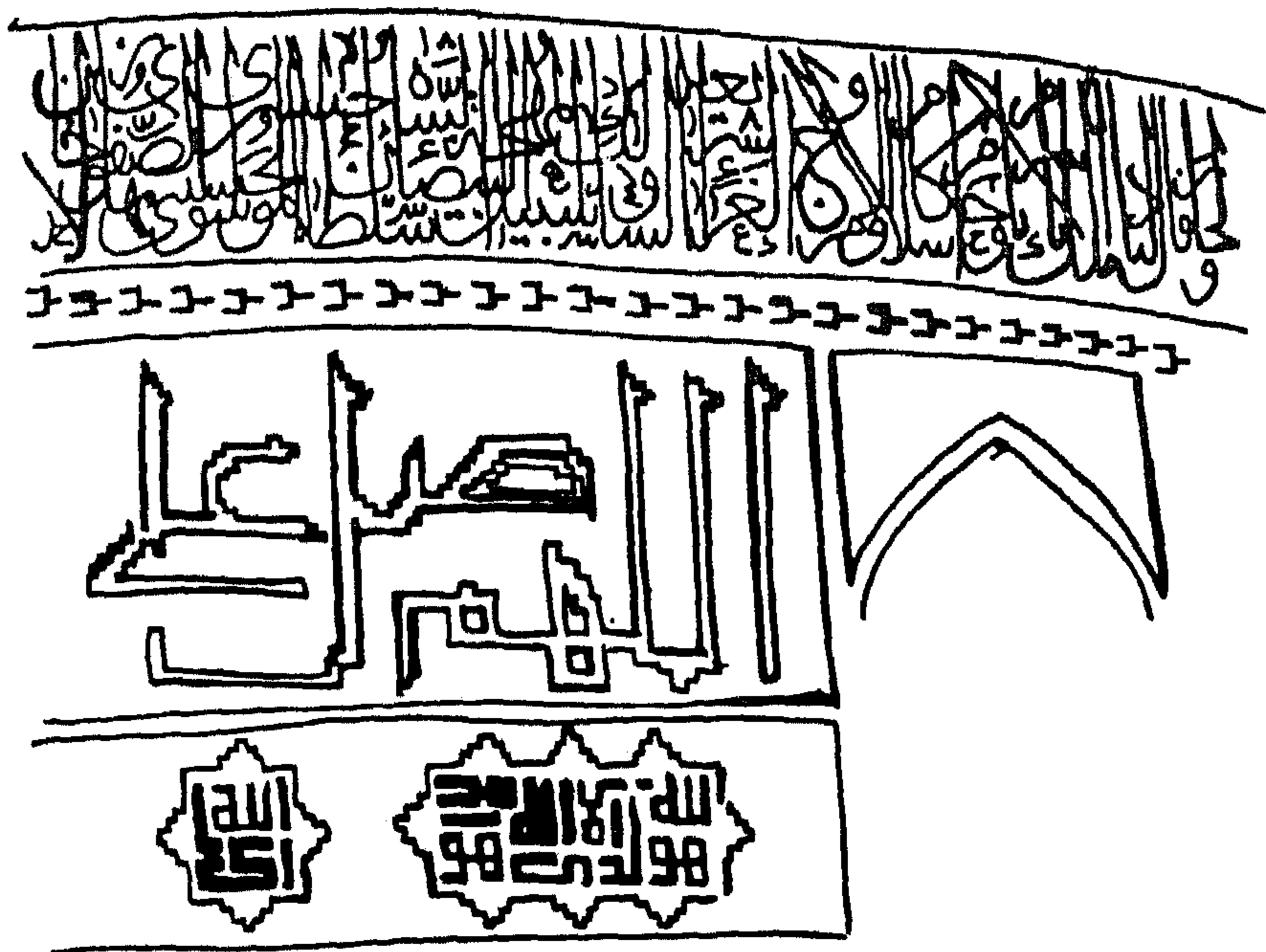
شكل ٦٧ : خطى الكوفى والتثلث ضمن نقش كتابى بضريح أحمد اليسوى بالتركستان عن :
Toykbaeva : OP. Cit., PL . 39 .



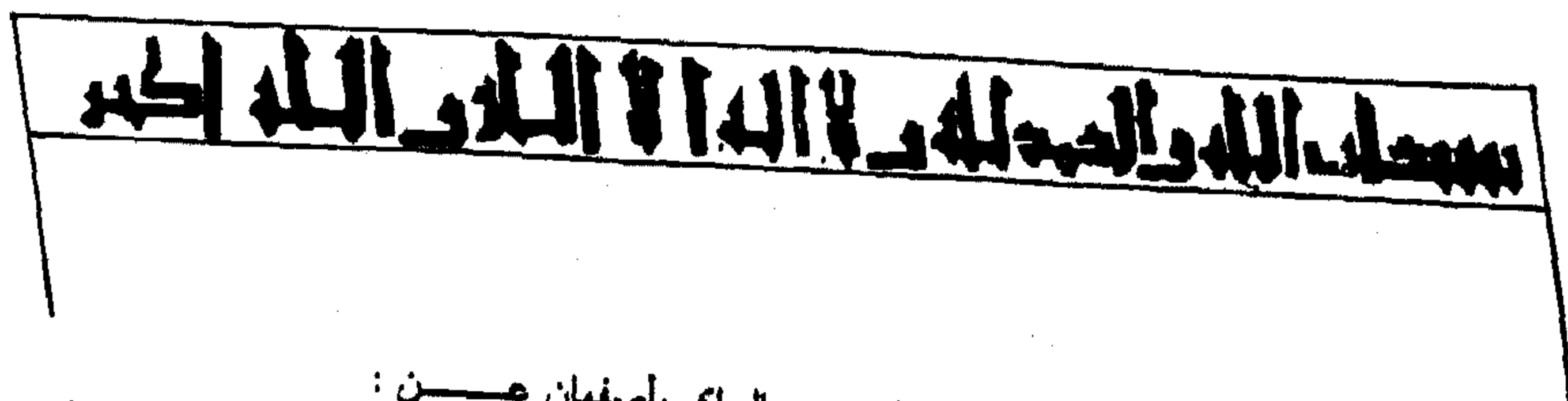
شكل ٦٨ : نقش كتابي أعلى فتحة الباب الرئيسي لمسجد الشاه بأصفهان ——— :
Wiet : L'exposition persane de 1931, PL . 54 .



شكل ٦٩ : نقش كتابي على رقبة قبة داربي إمام بأصفهان ——— :
Würfel : Isfahan , P 107 .



شكل ٧٠ : نقش كتابي على رقبة قبة مسجد الشاه بامصفهان — :
Safadi : Islamic calligraphy , P. 107 .



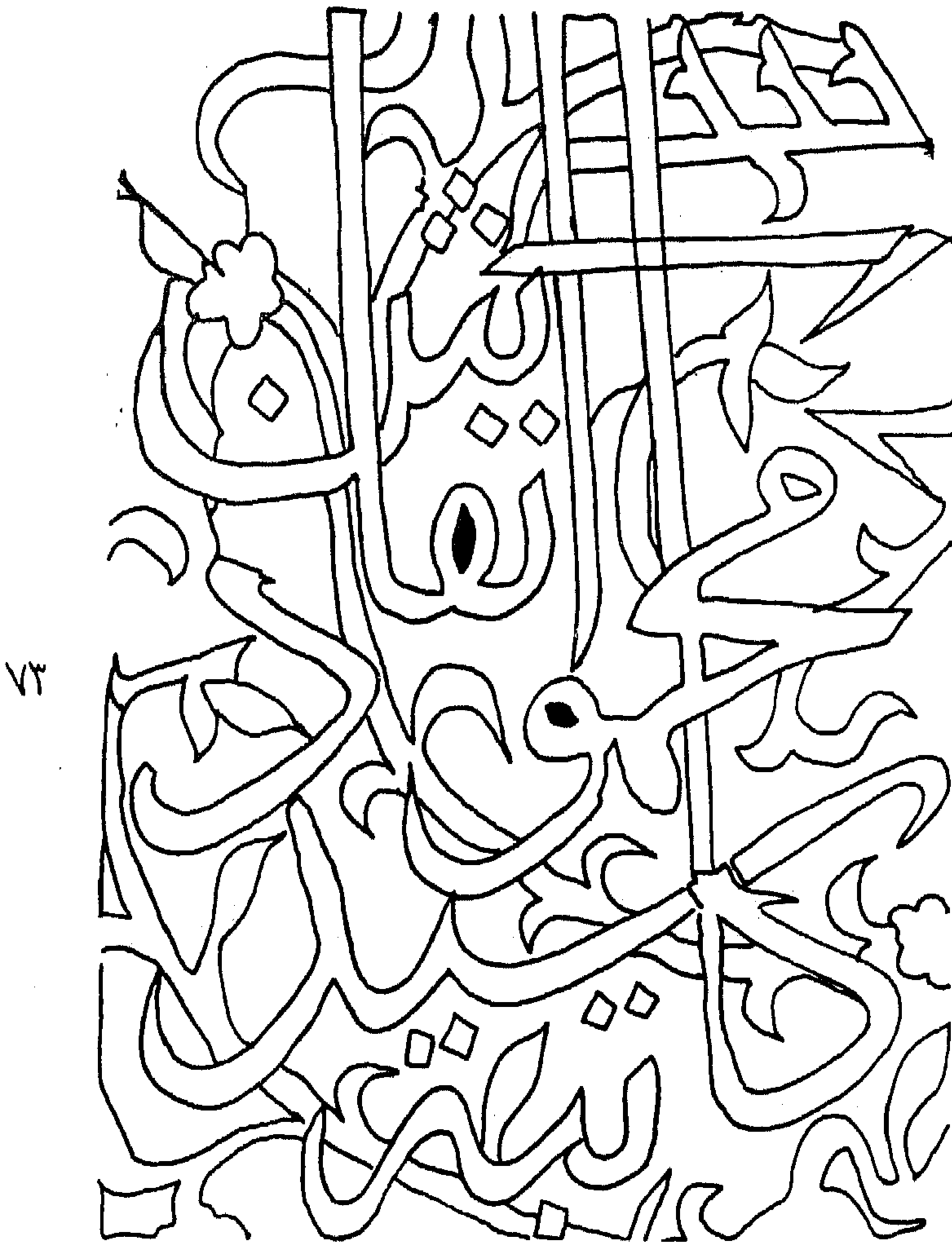
شكل ٧١ : نقش كتابي أعلى مدخل مسجد الحاكم بامصفهان — :
Wüfel · OP · Cit. P. 157 .



عبدالمعین محمد بن عبدالمعین

- ٧٢ - ٩ -

- ٧٢ - ب -

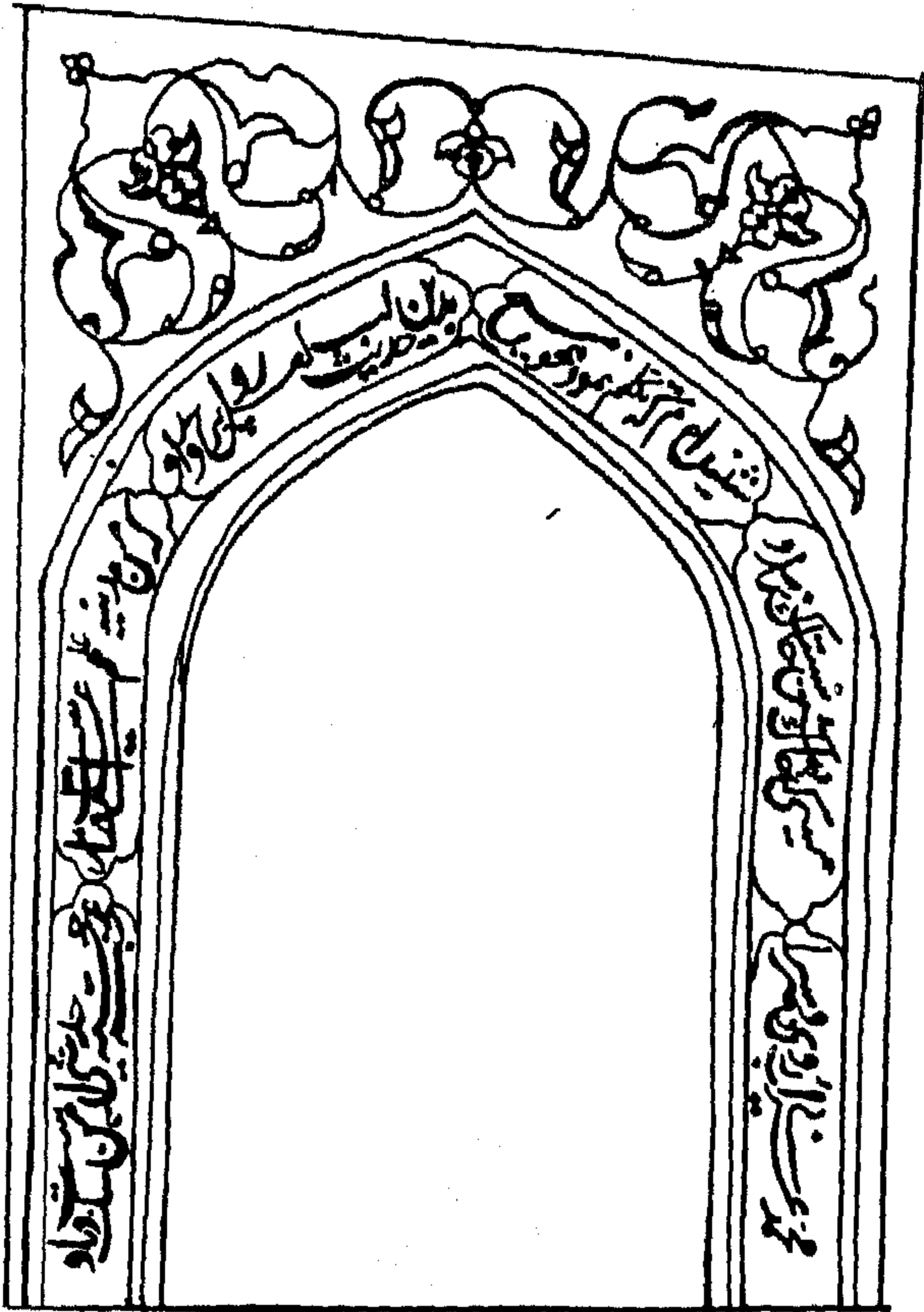


٧٣

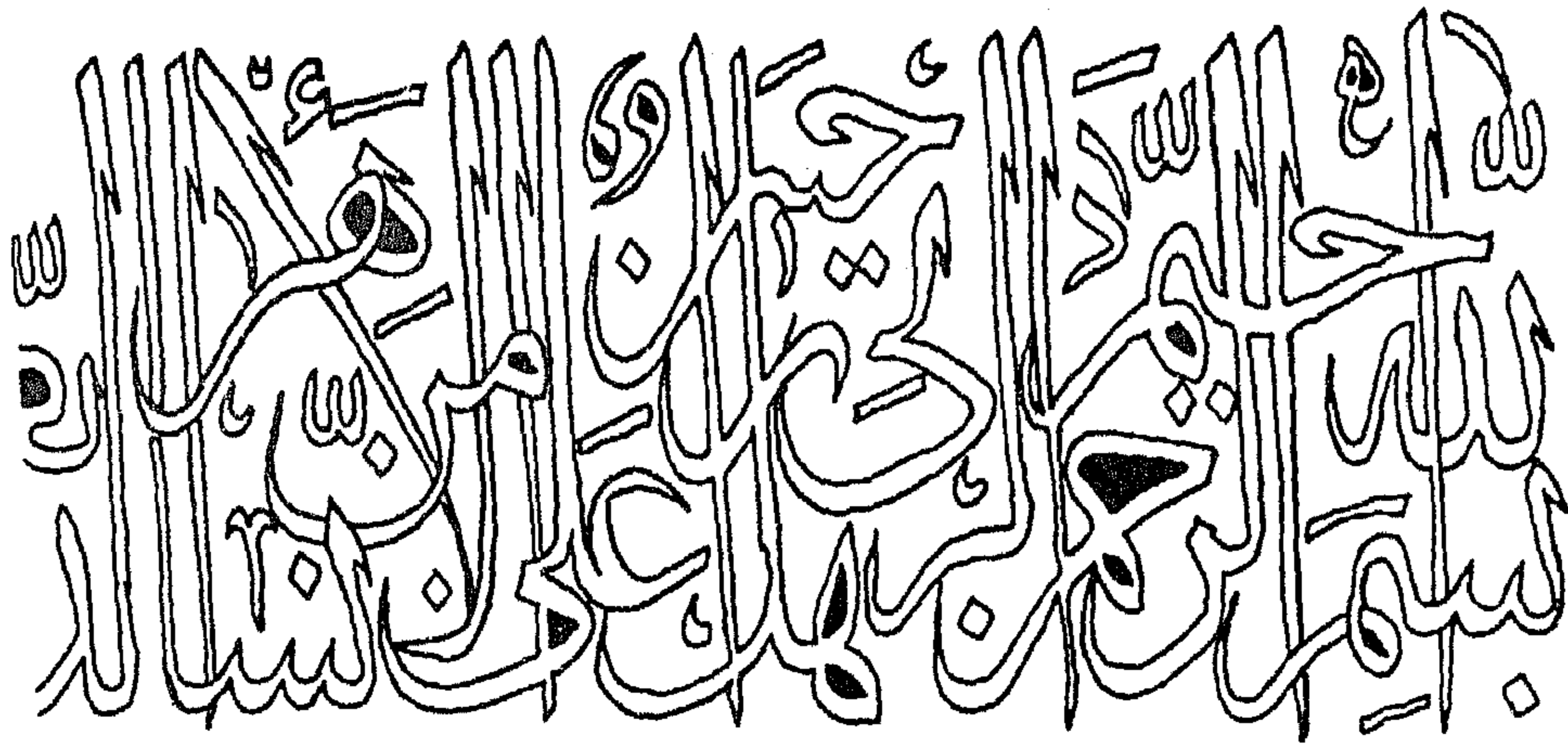
الاشكال (١٧٢ - ب ، ٧٣) : نماذج لتوقيعات الصناع على العماثر . عمل الباحث .

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
 الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي هَدَانَا لِهَذَا وَمَا كُنَّا لِنَشْكُرَهُ
 إِلَّا بِحَمْدِهِ

شكل ٧٤ : نقش كتابي على أحد جانبي كتلة مدخل مسجد الشاه بأصفهان ، عرس :
 The world of Islam , P. 82 .

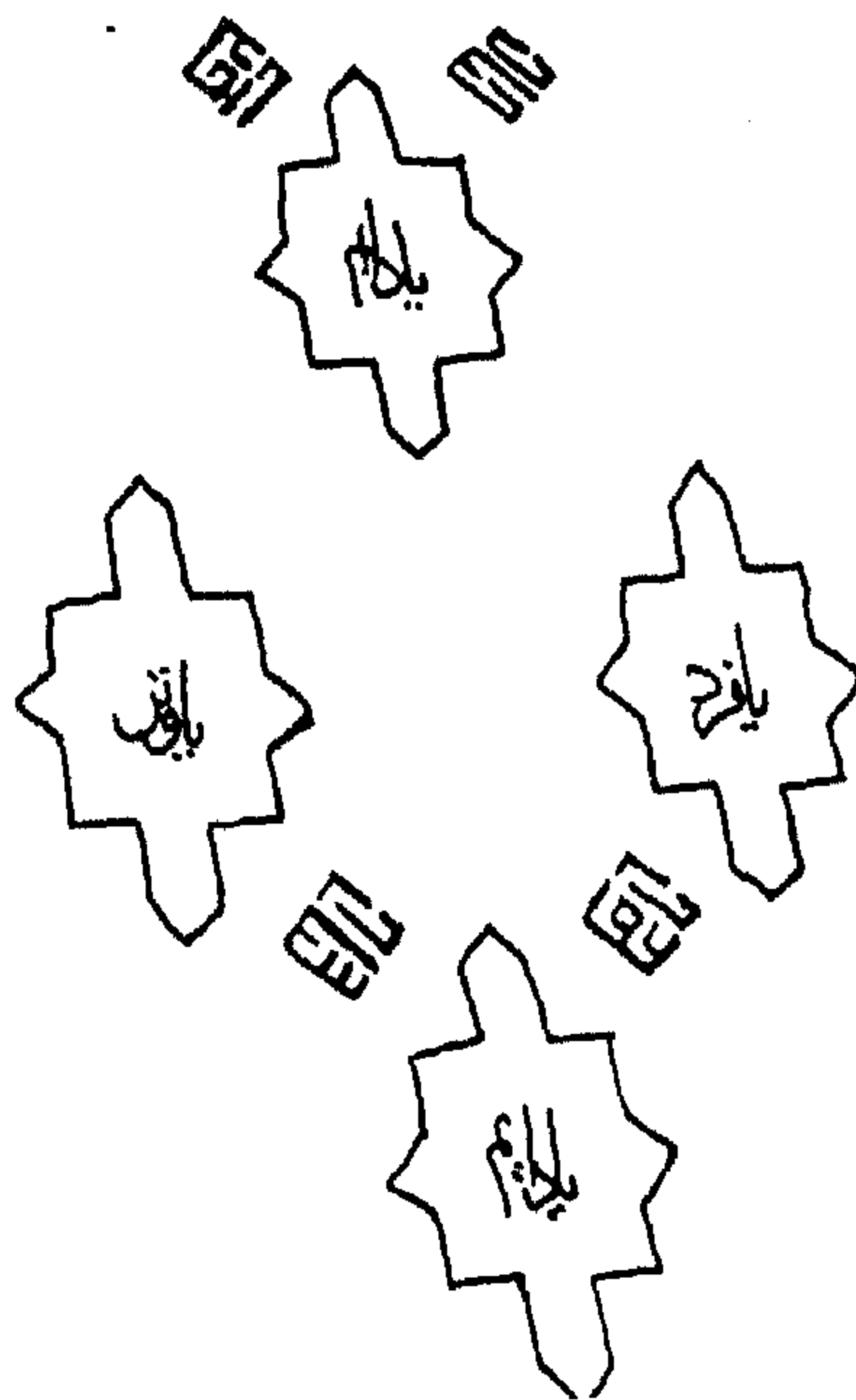


شكل ٧٥ : نقش كتابي على المدخل الذي تم بناؤه في عهد الشاه طهماسب بمسجد القطبية
 عمل الباحث .

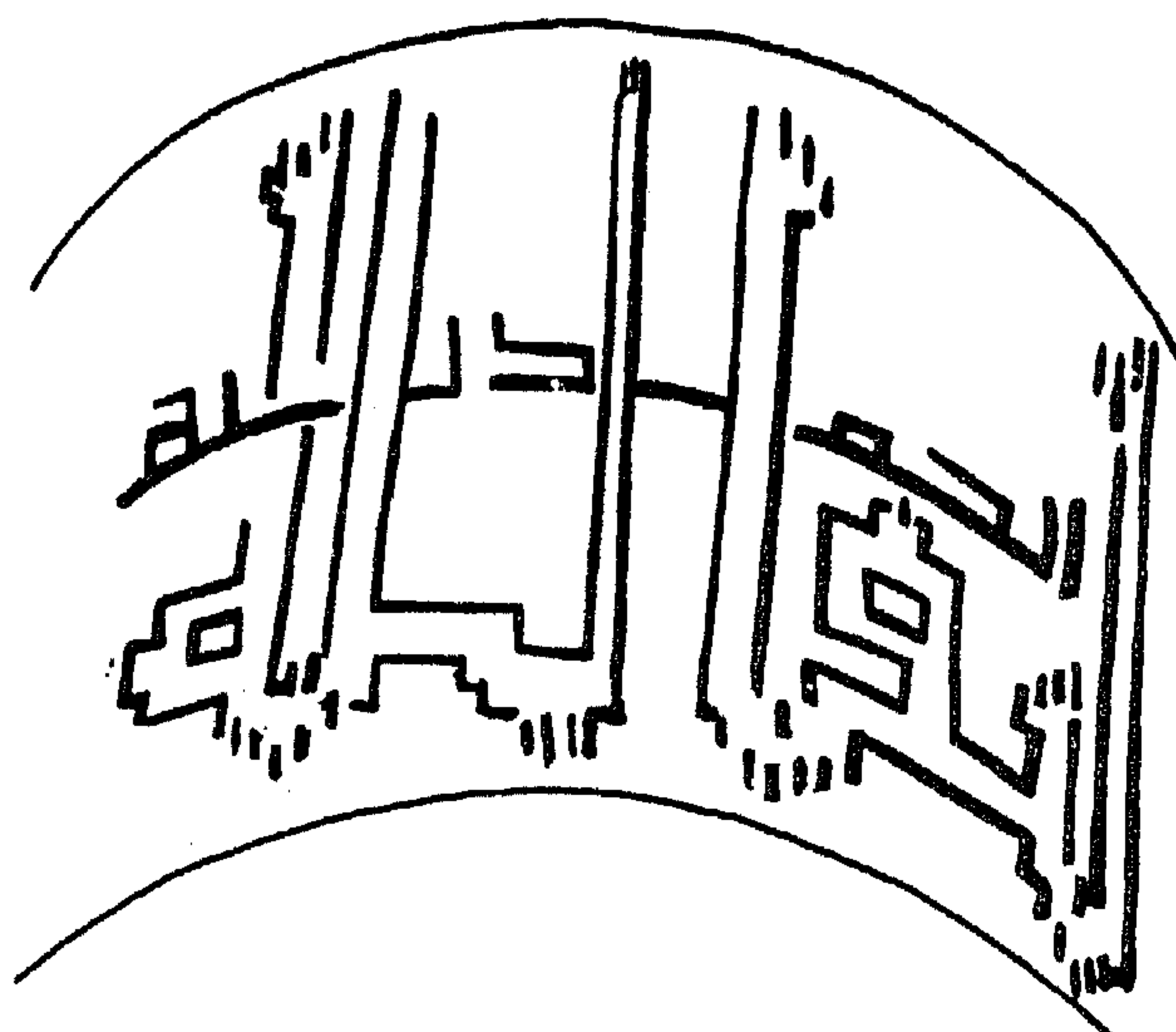


شكل ٧٦ : نص قرآني بمسجد الشاه بأصفهان عن :

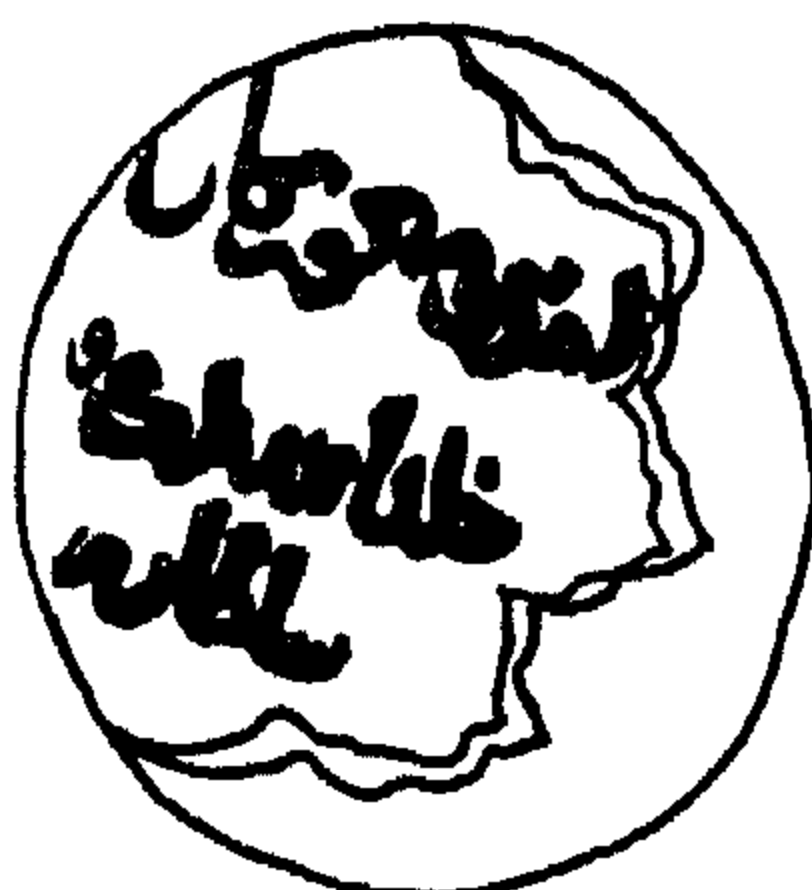
Hutt : Islamic Architecture , Iran II , PL . 66 .



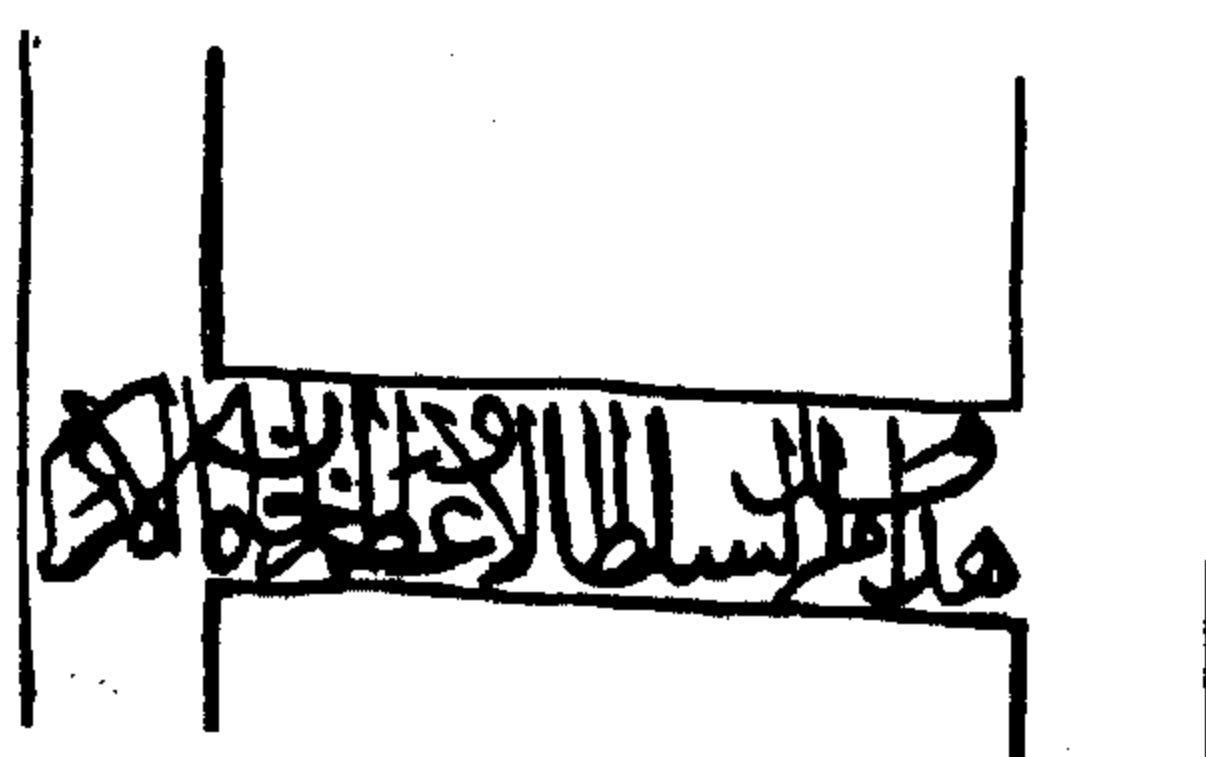
شكل ٧٧ : نقش كتلي بالجامع الأزرق بتهريب (٨٧٠هـ / ١٤٦٥م) عن : lb. id PL 43



شكل ٧٨ : نموذج للخط الكوفي على رقبة قبة مدرسة ألغ بك بسمر قند ، عمل الباحث .



شكل ٧٩ : عملة من الفضة ، باسم أمير تيمور ، عمل الباحث .



شكل ٨٠ : جزء من شاهد قبر أمير تيمور بسمر قند ، عمل الباحث

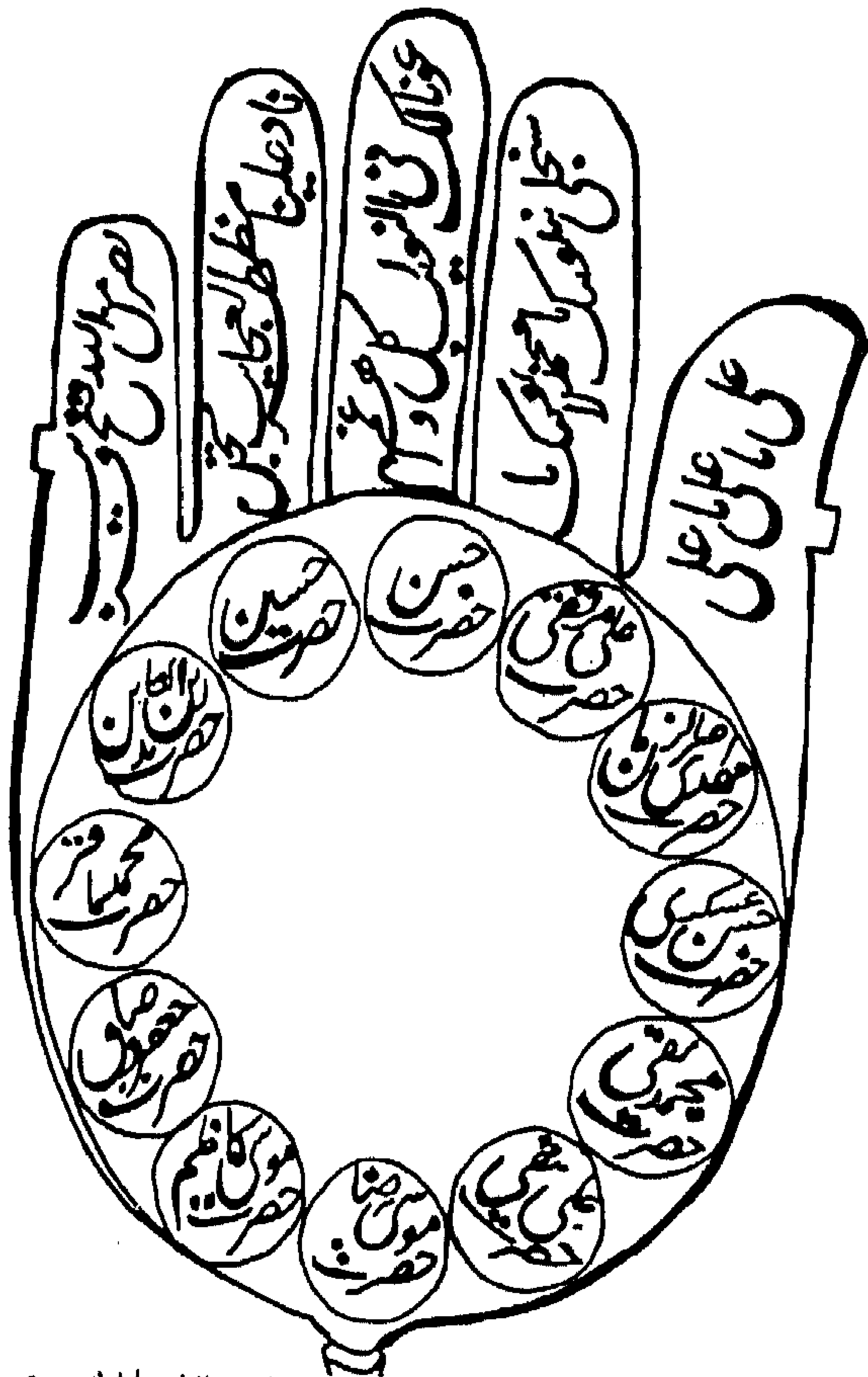
نَادِيًا مَجِيدًا
بِخَلِّعُونَا لَكَ
النَّوَابِيتُ كُلُّهَا
فَرَحِيضًا مَخْلُوعًا
يَا أَعْلَى أَعْلَى

شكل ٨١ : جزء من شاهد قبر من الجرانيت ، بجمباز سيدان بمدينة شهر سبزر ، عمل

الباحث ، ينشر لأول مرة

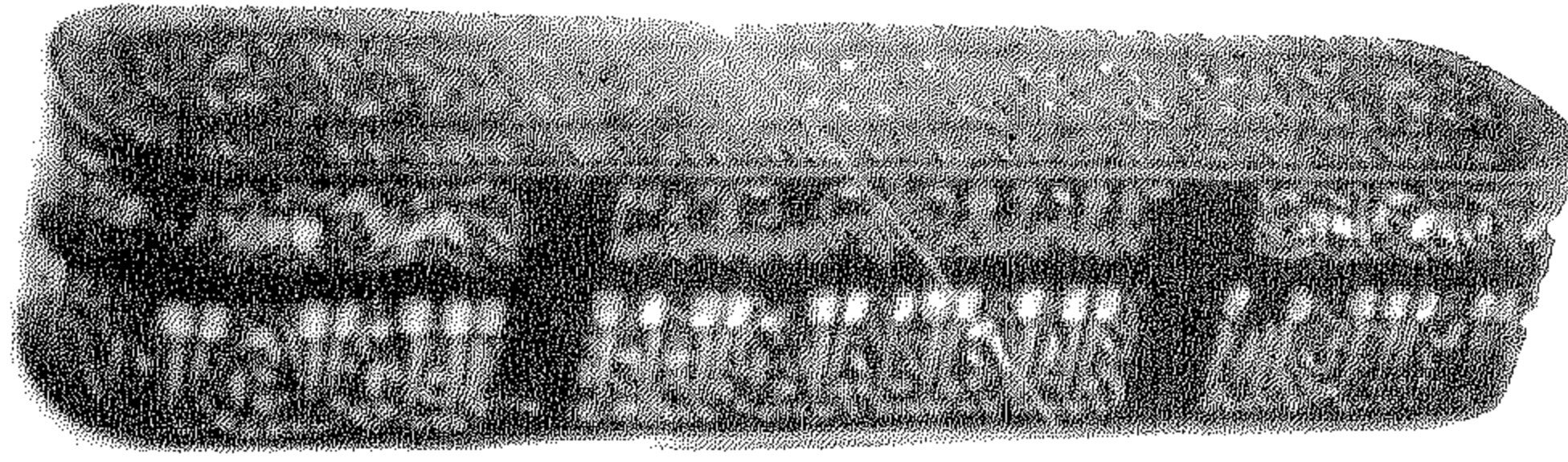


شكل ٨٢ : عملة من الفضة من العصر الصفوي ، عمن :
 Ferricr : The Arts of Persia , PL . 18 .



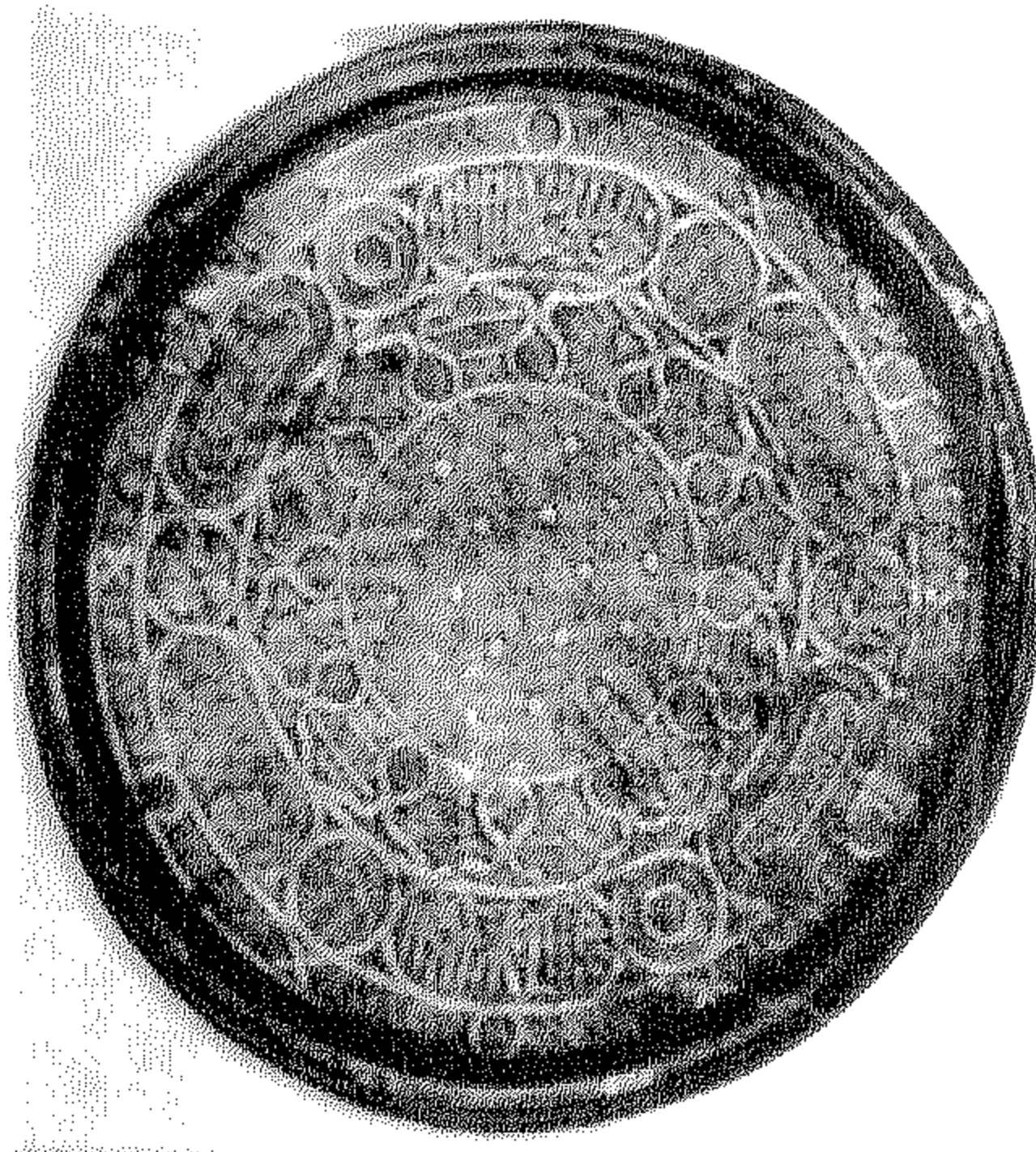
شكل ٨٣ : قبة يهريق تتضمن أسماء الأئمة الشيعة ، القرن ١٢م/١٨م . عمن :
 Safadi : OP. Cit., PL . 134 , P . 121 .

ثانيًا: اللوم



لوحة (١) مقلمة من النحاس الأصفر، إيران (٦٠٧ هـ - ١٢١٠ هـ)
بمعرض فريير للفن - واشنطن عن :

Art. Metalwork in the Freer Gallery of Art, PL. 14 P.102.



لوحة (٢) صينية من النحاس، إيران . الربع الأخير من القرن (٨ هـ / ١٤ م)
بمتحف الهير ميتاج بسان بطرس برج . عن : بدائع الفن الإسلامي
بمتحف الهير ميتاج . لوحة ٧٣ . ص ١٠٣ .



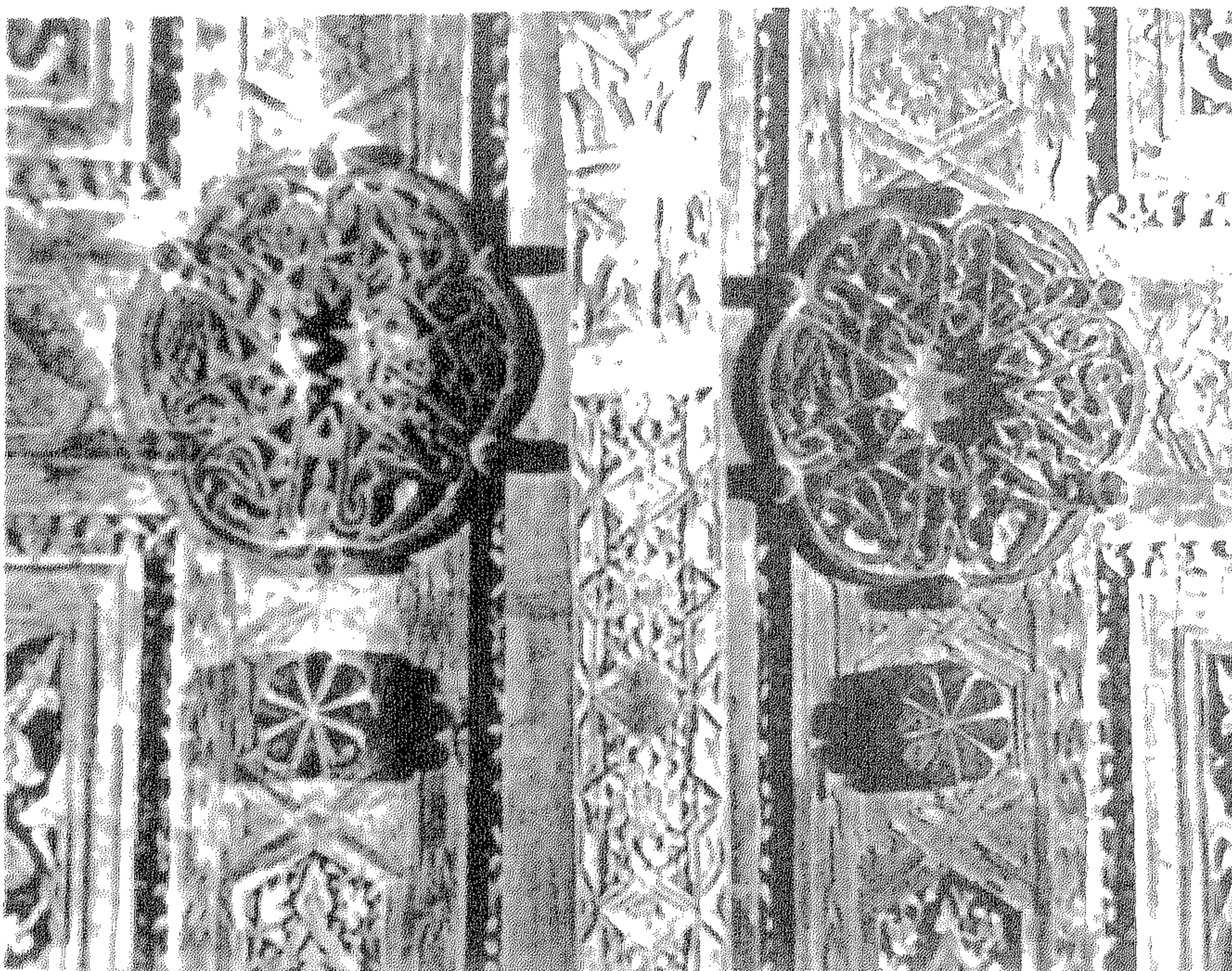
لوحة (٣) سلطانية من النحاس مطعمة بالذهب والفضة .
إيران الربع الأخير من القرن (٨ هـ / ١٤ م) بالمتحف البريطاني
عن :
The Arts of Islam, PL. 205, P.185.



لوحة (٤) مقلمة من النحاس. ايران القرن (٨ - ٩ هـ / ١٤ - ١٥ م) بمتحف المتروبوليتيان
عن: Komaroff : Pen - Case and candlestick . PL. 3 , P. 91



لوحة (٥) شمعدان من البرنز. ايران (٧٩٩ - ٨٠٠ هـ / ١٣٩٦ - ١٣٩٧ م) بمتحف اللوفر
عن: Lentz : Timor and the princely vision , PL. 5A,P.30.



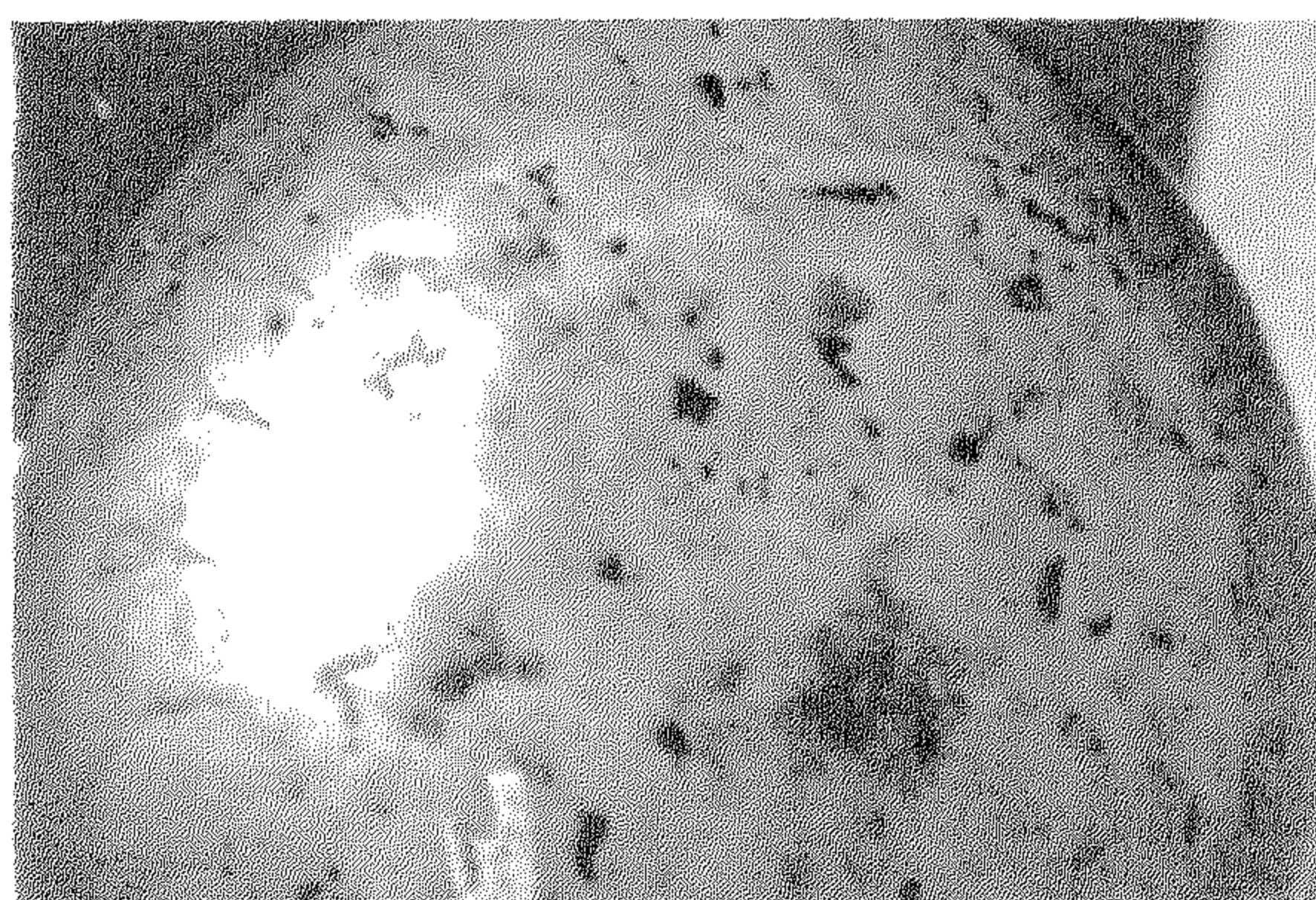
لوحة (٦) صفيحتان معدنيتان . من ضريح أحمد يسوى بالترکستان
القرن (٨ - ٩ هـ / ١٤ - ١٥ م) عن :



لوحة (٧) مرآة من البرنز . بضريح أحمد يسوى . (٨٠١ هـ ١٣٩٩ م) عن :



لوحة (٨) سلطانية من النحاس الأصفر ، سمرقند القرن (٨ - ٩ هـ / ١٤ / ١٥ م)
بمتحف تاريخ التيموريين بطشقند ، رقم السجل (R-5368) تنشر أول مرة .



لوحة (٩) قاع السلطانية السابقة .



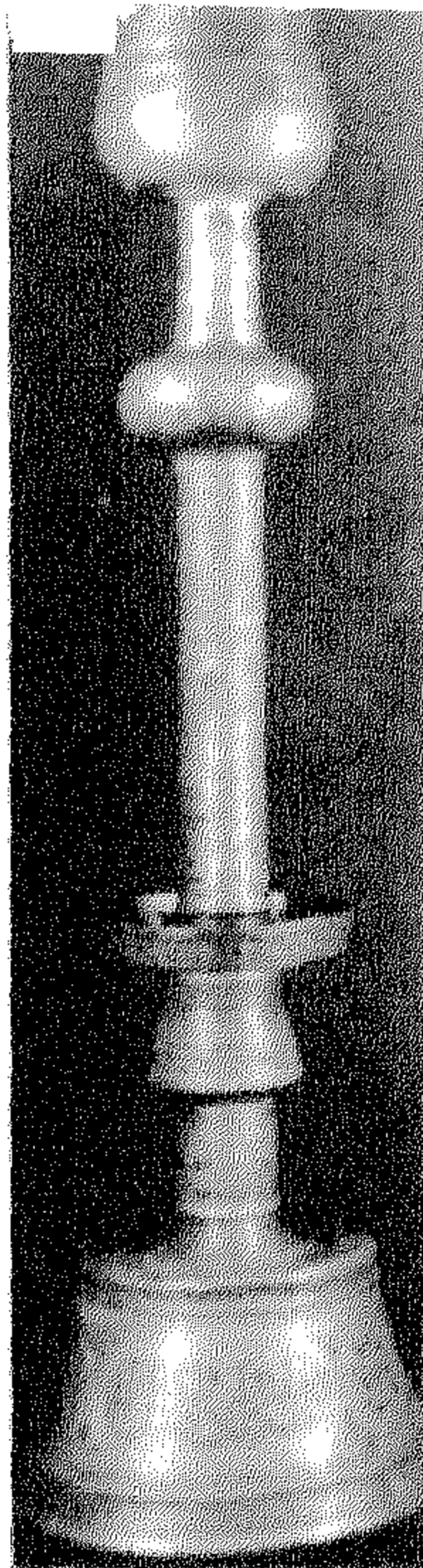
لوحة (١٠) سلطانية من النحاس الأصفر ، سمرقند ، القرن (٨ - ٩ هـ / ١٤ - ١٥)
بمتحف التاريخ والحضارة بسمرقند ، رقم السجل (A-176-62) ، تنشر لأول مرة .



لوحة (١١) قدر من البرونز . سمرقند . القرن (٩ هـ / ١٥ م) . بمتحف تاريخ
التيموريين الحكومي . رقم السجل (٨ - ٤٤٥ - ٨) . ينشر لأول مرة .



لوحة (١٢) (١٦ أ . ب) تفاصيل من اللوحة السابقة



لوحة (١٣) شمعدان من النحاس الأصفر . ايران . القرن (٩ هـ / ١٥ م) عن :
Carboni : Two Fragments of A Jalayirid Astrological Treatise in
The Keir Collection , PL : 7 .



لوحة (١٤) تفاصيل من اللوحة السابقة.

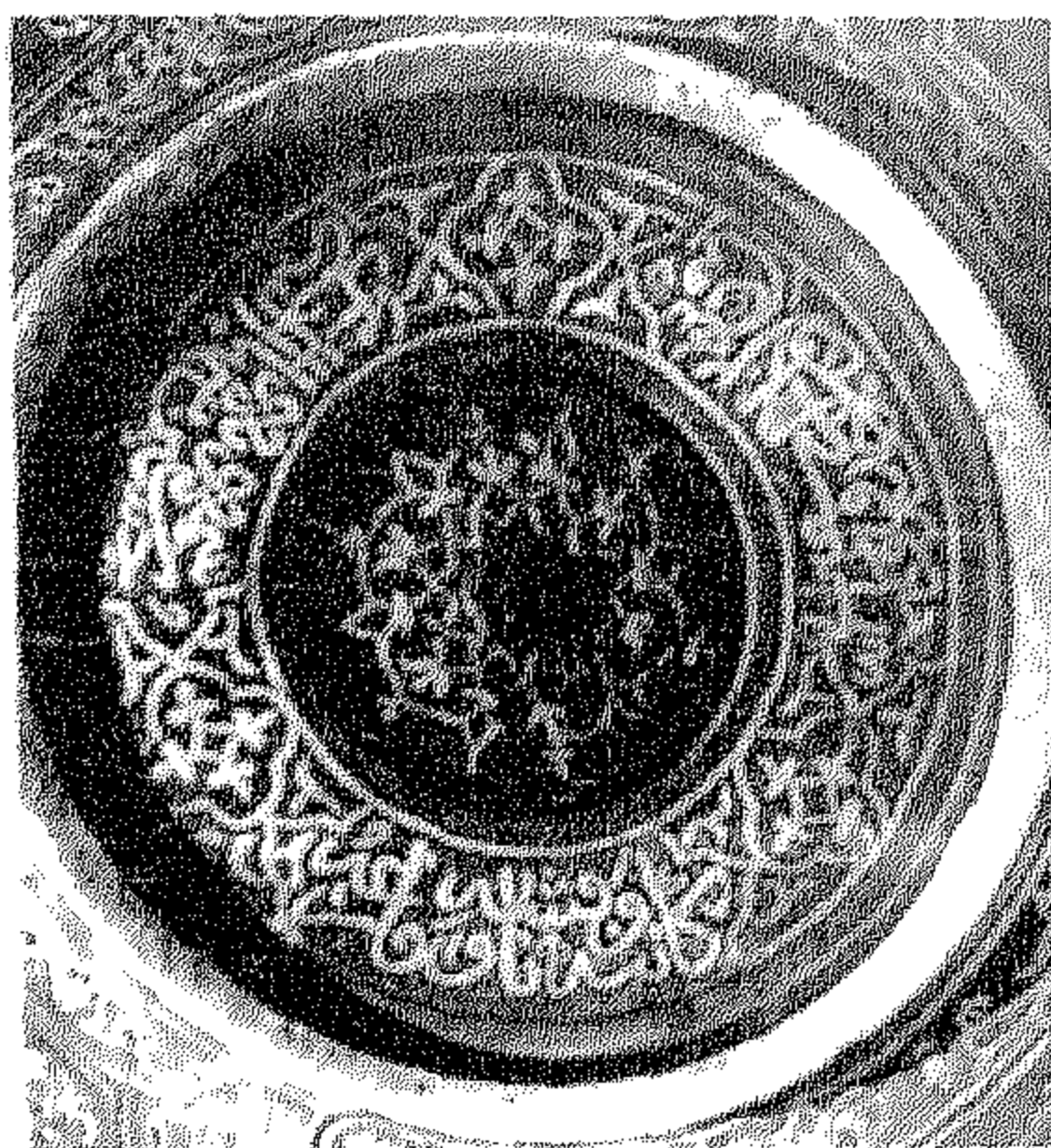


لوحة (١٥) تفاصيل من لوحة ١٣

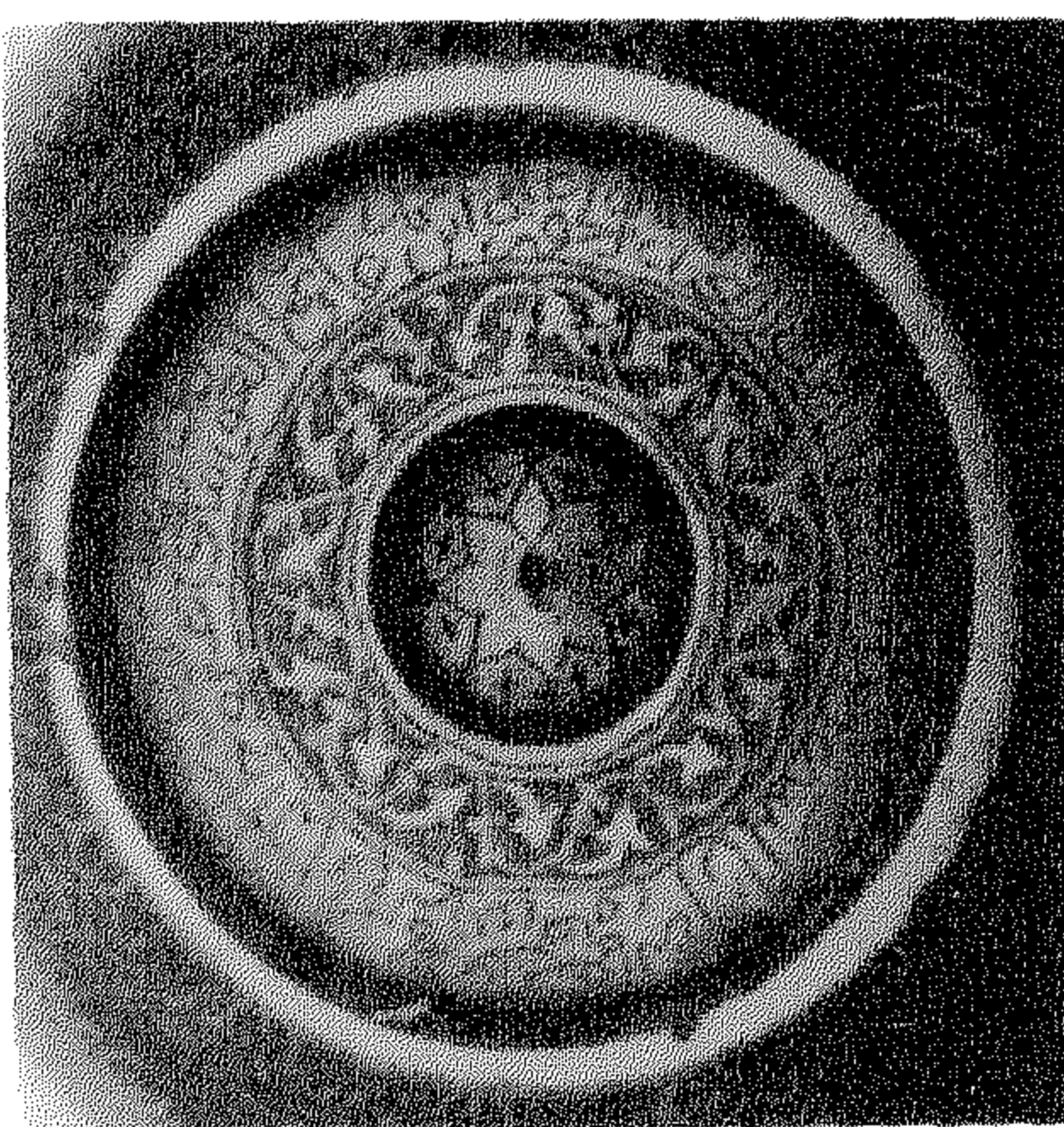
Melikian - Chirvani : The Lights of sufi Shrines, fig .15.



لوحة (١٦) شمعدان من النحاس الأصفر . ايران . القرن (٩ هـ / ١٥ م) عن :



لوحة (١٧) قاعدة إبريق من النحاس الأصفر ، خراسان ، (٨٧١ هـ - ١٤٦٦ م) عن :
Mayer : Islamic Metal Workers and Their workes, PL.6



لوحة (١٨) قاعدة إبريق من النحاس الأصفر ، خراسان ، (٩١٨ هـ - ١٥١٢ م) عن :
Komaroff : The Golden Disk of Heaven Metalwork, fig.42.



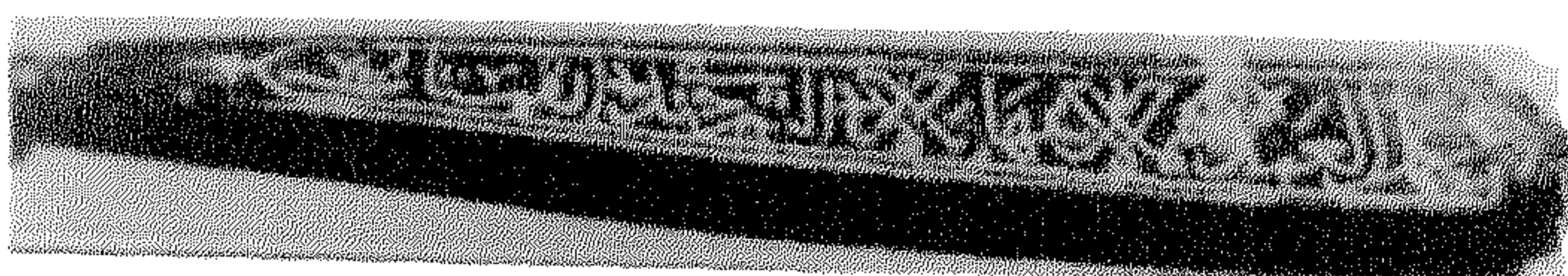
لوحة (١٩) قدر من النحاس الأصفر مطعم بالفضة ، خراسان ، (٨٦٦ هـ / ١٤٦١ م)
عن :
Ferrier : The Arts of Persia, gig . 29, P. 183



لوحة (٢٠) ابريق من النحاس الأصفر مطعم بالذهب والفضة - خراسان
(٨٨٥ . ٨٩٦ هـ / ١٩٨٠ - ١٤٩٠ م) عن : komaroff: op . cit., PL . 9.



لوحة (٢١) مقلمة من النحاس الأصفر مطعمة بالفضة - ايران
القرن (٩ هـ / ١٥ م) عن : Ib.Id. fig . 44.



لوحة (٢٢) مقلمة من النحاس الأصفر مطعمة بالفضة - ايران
القرن (٩ هـ / ١٥ م) عن : Ib.Id. PL . 6.



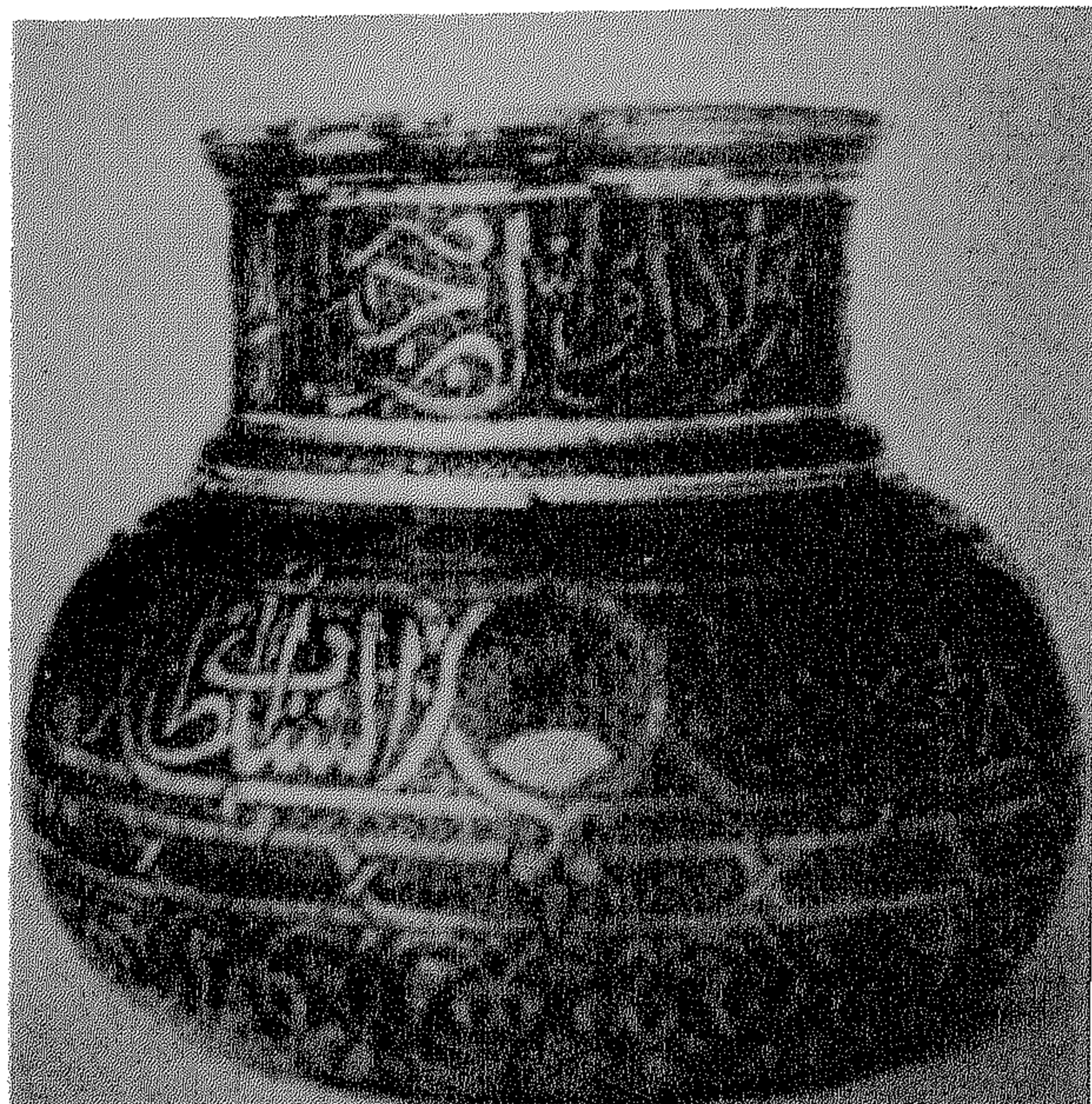
لوحة (٢٣) تفاصيل من اللوحة السابقة



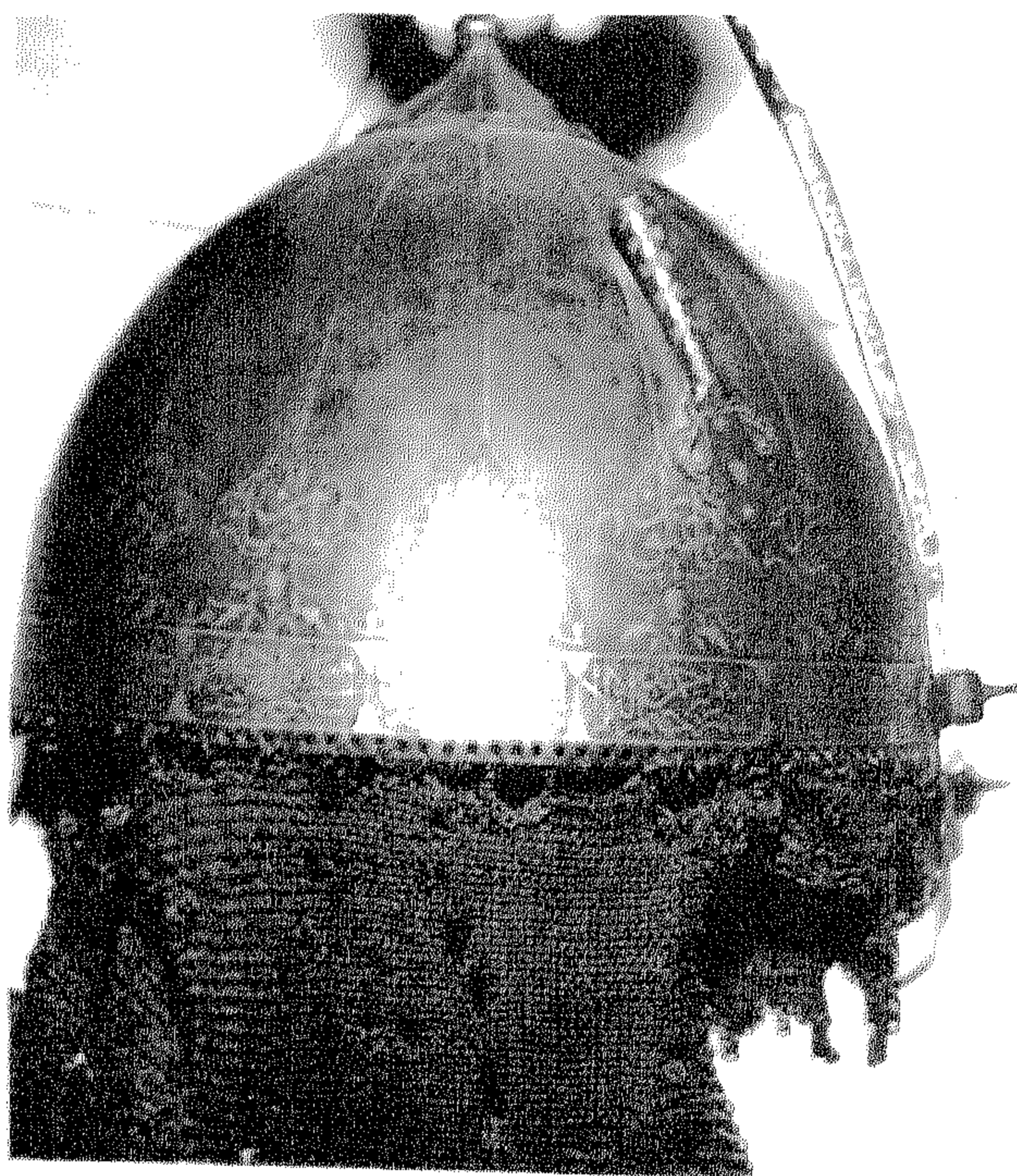
لوحة (٢٤) كشكول من النحاس . خراسان . القرن (٩ هـ / ١٥ م)
بمتحف هكتوريا وألبرت بلندن ، عن :
Rogers : Islamic Art and design . No. 192 , P . 142.



لوحة (٢٥) طبق من النحاس . خراسان . (٩٠٢ هـ / ١٤٩٦ م)
بمتحف هكتوريا وألبرت بلندن ، عن :
Ib.Id. NO. 191.



لوحة (٢٦) ابريق من النحاس . خراسان ، (٩ هـ / ١٥ م)
بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن ، عن :
Melikian - Chrvani : Le Bronze Iranien, P . 90.



لوحة (٢٧) خوذة من الصلب . بلاد ما وراء النهر (٩ - ١٠ هـ / ١٥ - ١٦ م)
بمتحف تاريخ التيموريين الحكومي . تنشر لأول مرة .



لوحة (٢٨) تفاصيل من اللوحة السابقة



لوحة (٢٩) شمعدان من النحاس ، خرسان ، نهاية القرن (٩ هـ / ١٥ م)
بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، رقم السجل (١٥٢٠١) . ينشر لأول مرة .



لوحة (٣٠) تفاصيل من اللوحة السابقة



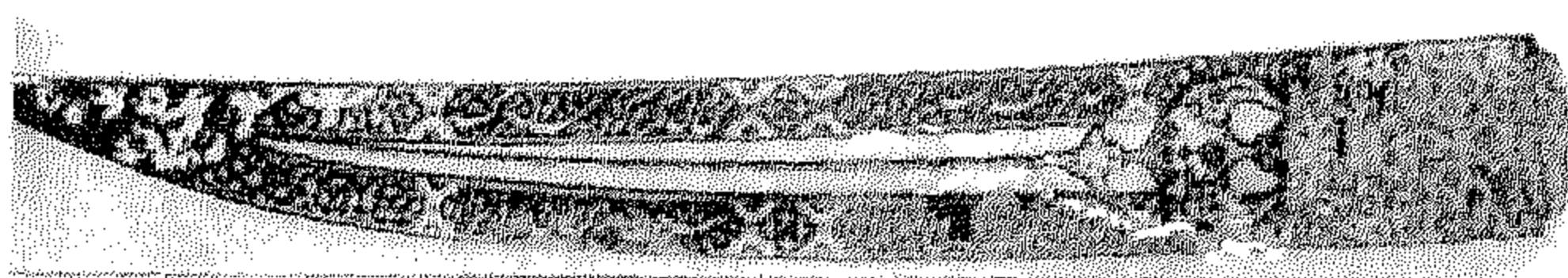
لوحة (٣١) تفاصيل من اللوحة ٢٩.



لوحة (٣٢) إبريق من النحاس، خراسان، أوائل القرن (١٠ هـ / ١٦ م) بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم السجل (١٥١٦٨)، ينشر لأول مرة.



لوحة ٣٣ : نصل رمح من الصلب . بلاد م وراء النهر ، أوائل القرن (١٠ هـ / ١٦ م) بمتحف تاريخ التيموريين الحكومي . رقم السجل (٥٣٣٥)، ينشر لأول مرة.



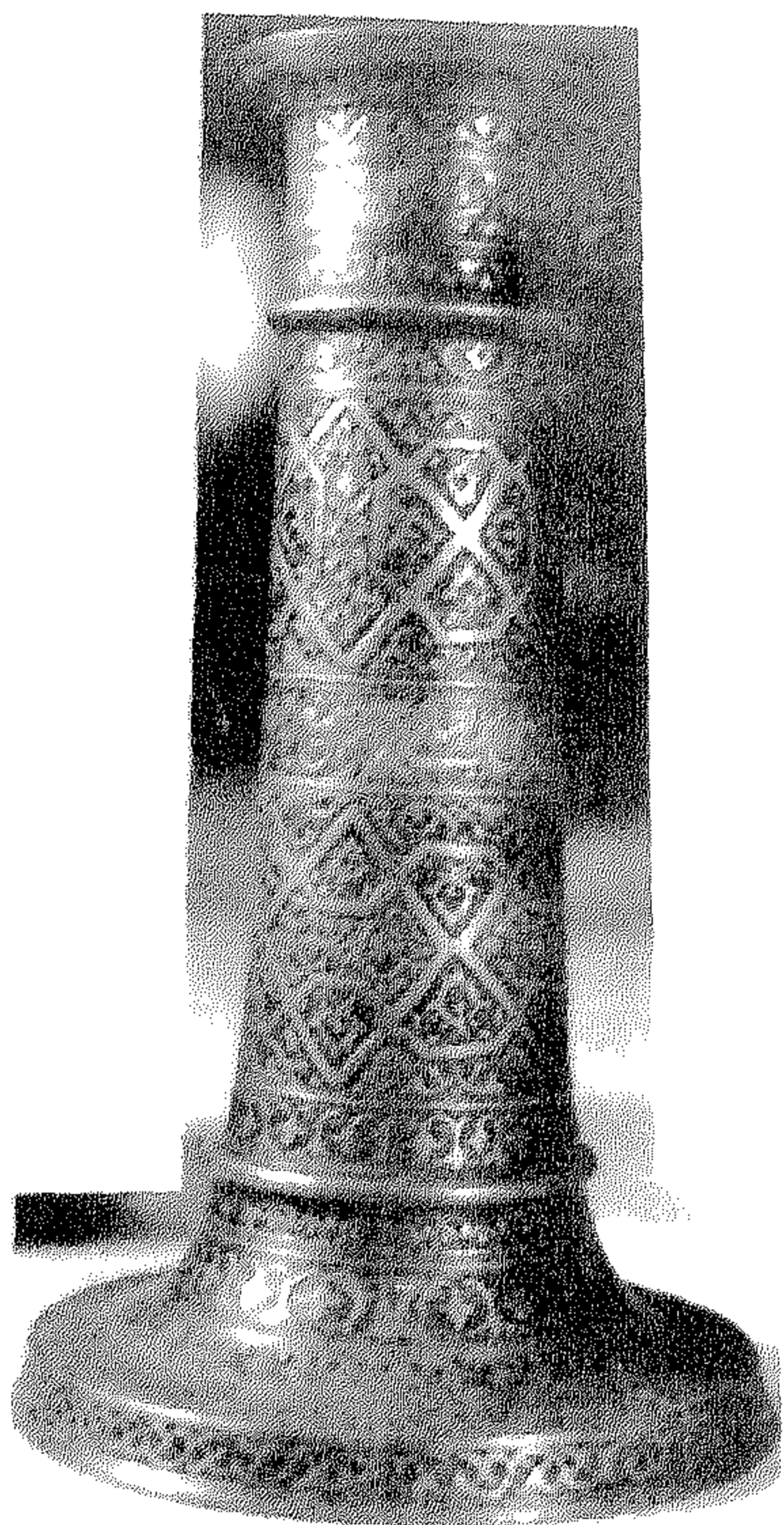
لوحة ٣٤ : نصل خنجر من الصلب، إيران، القرن (١٠ هـ / ١٦ م)
عن : Ivanov: A group of Iranian deggers , fig . 62 .



لوحة ٣٥ : دواء من البرونز مطعمة بالفضة . إيران (٩١٦-٩٢٧/١٥١٠-١٥٢٠م) عن:
Melikian - Chirvani : Islamic Metalwork from the Iranian world ,
PL 119, P. 283.



لوحة ٣٦ : سلطانية من النحاس . إيران . منتصف القرن (١٠هـ/١٦م) عن:
Ib . Id . PL 125, P. 291.



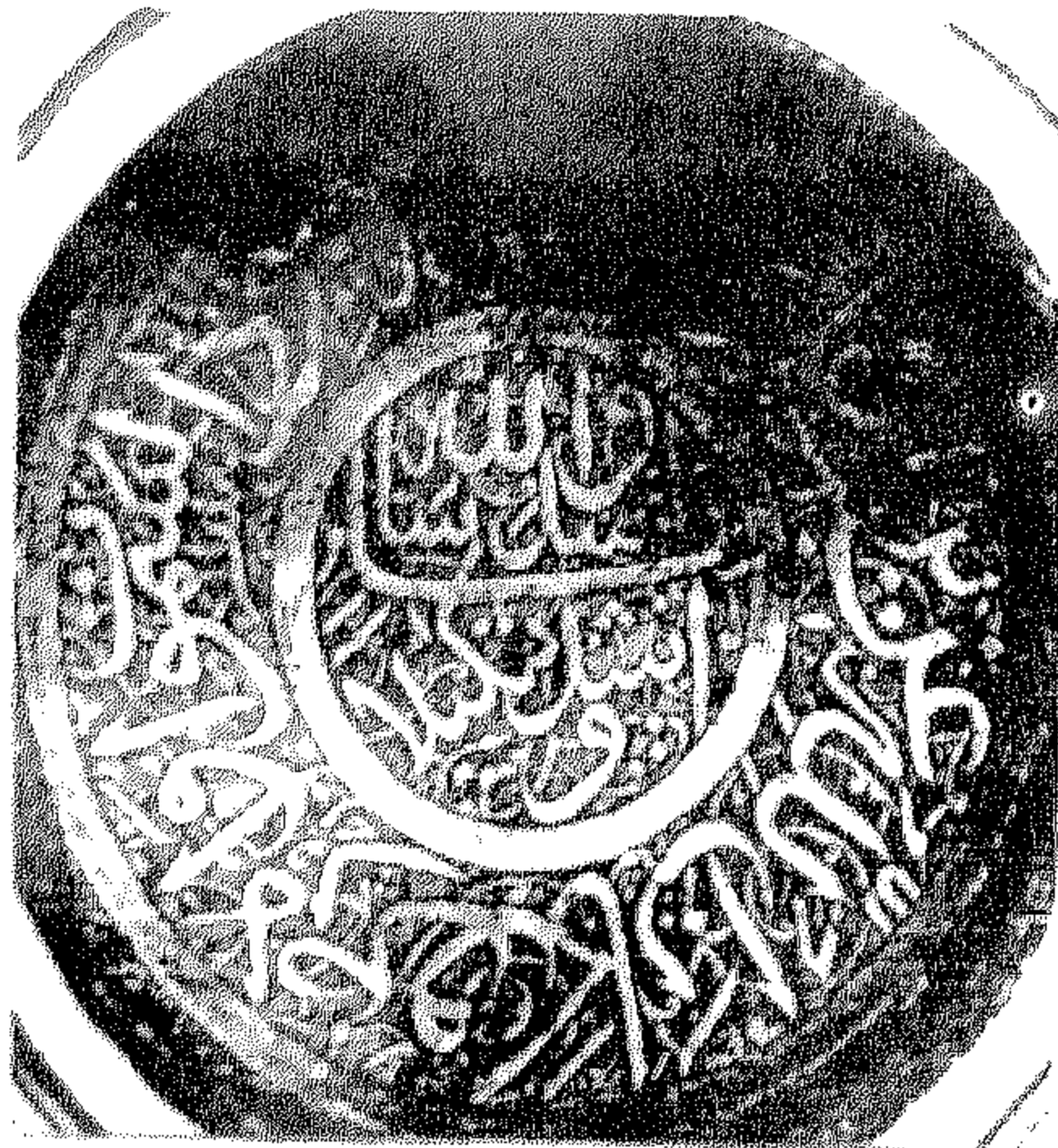
لوحة ٣٧ : شمعدان من النحاس، إيران، منتصف القرن (١٠/هـ ١٦م)
بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم السجل (١٥٠٩٤) ينشر لأول مرة.



لوحة ٣٨ : شمعدان من النحاس الأصفر، إيران (٩٨٨هـ / ١٥٨٠م) عن:
Melikian - Chirvani : OP . Cit ., PL. 130 A . P . 299.



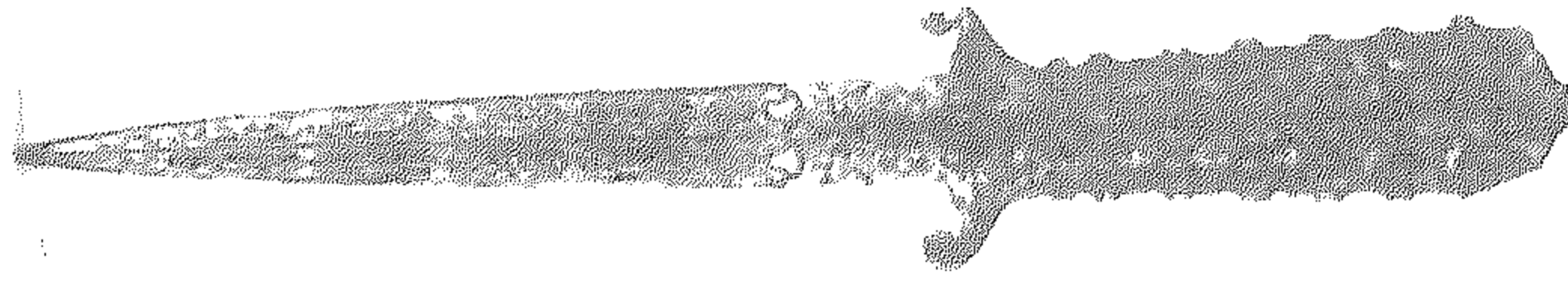
لوحة ٣٩ : قدر من البرونز ، إيران ، نهاية القرن (١٠هـ / ١٦م) بمتحف فكتوريا
والبرت ، بلندن ، عن : Pope : A Survey of persian Art , VOL .4, PL. 1387D



لوحة ٤٠ : قاعة فازة من النحاس الأصفر ، إيران ، نهاية القرن (١٠هـ / ١٦م)
عن : Melikian - Chirvani : OP . Cit ., PL. 164 A , P . 350

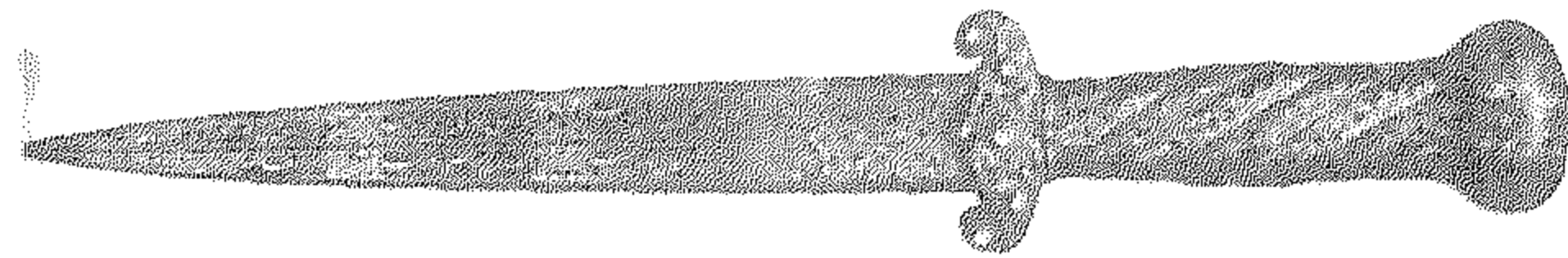


لوحة ٤١ : سلطانية من النحاس ، إيران ، (١٠٨٩هـ / ١٦٧٨م)
عن : Ib .Id . PL . 155, P.33b .

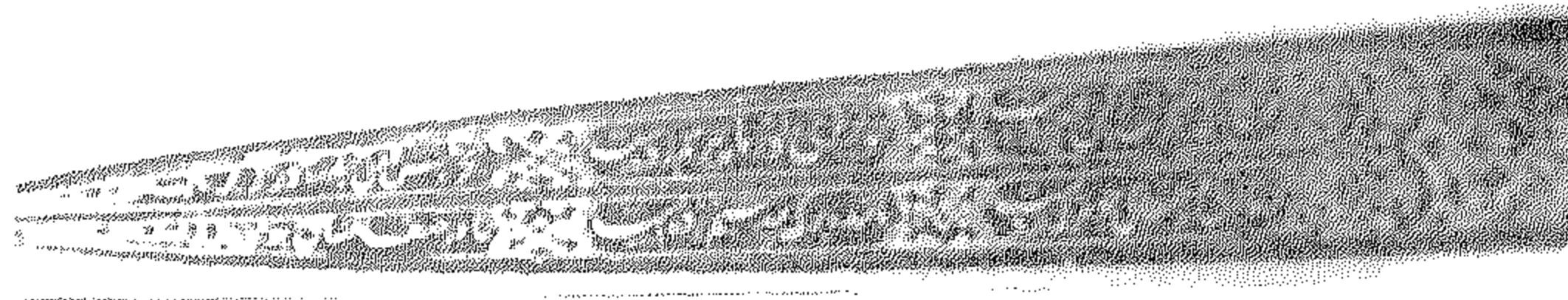


لوحة ٤٢ : خنجر من الصلب . إيران . القرن (١٠هـ / ١٦م)
بالمتحف الحربي الحكوي بموسكو . عن :

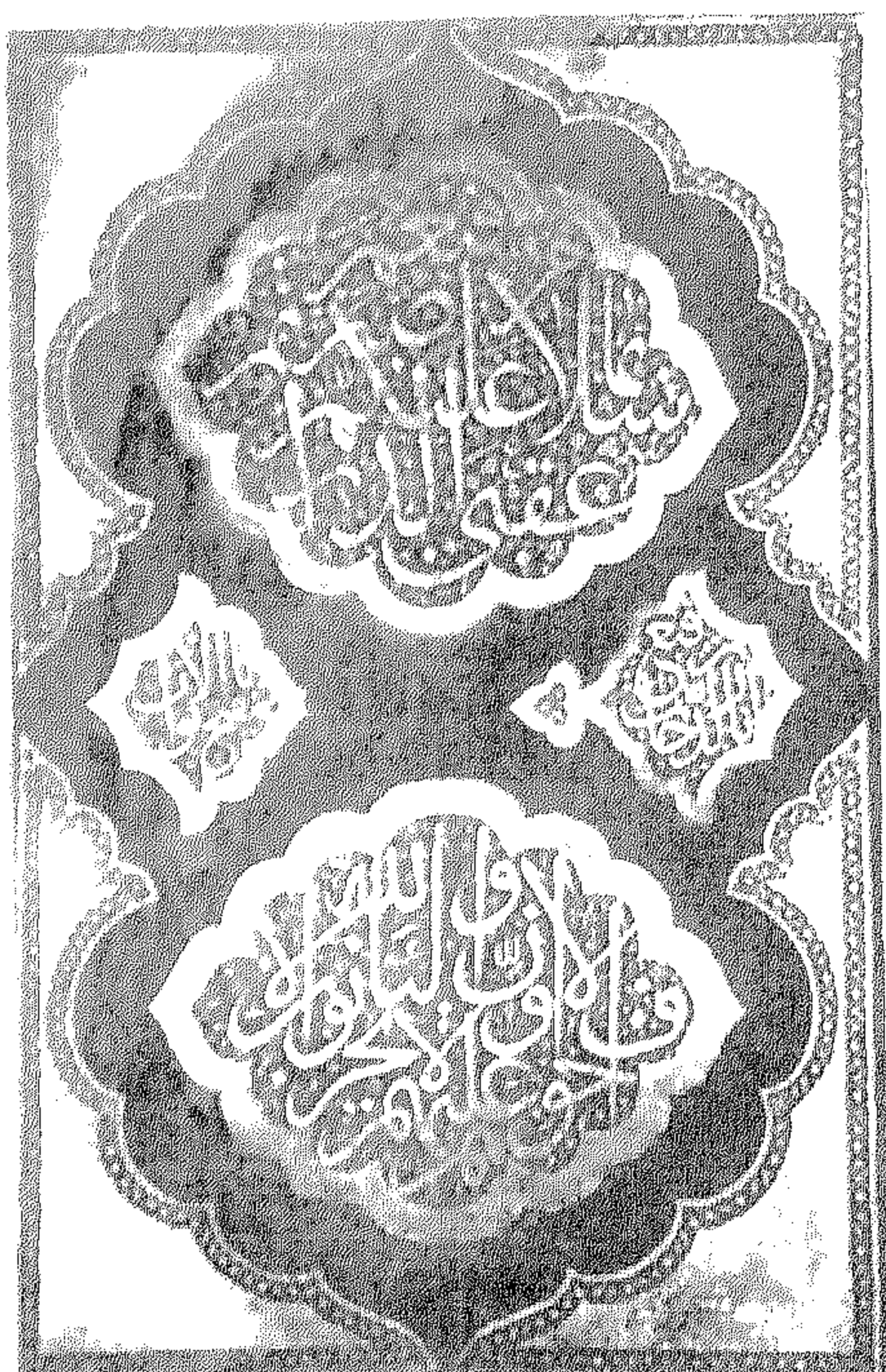
Ibanov: A group of Iranian daggers , fig . 64.



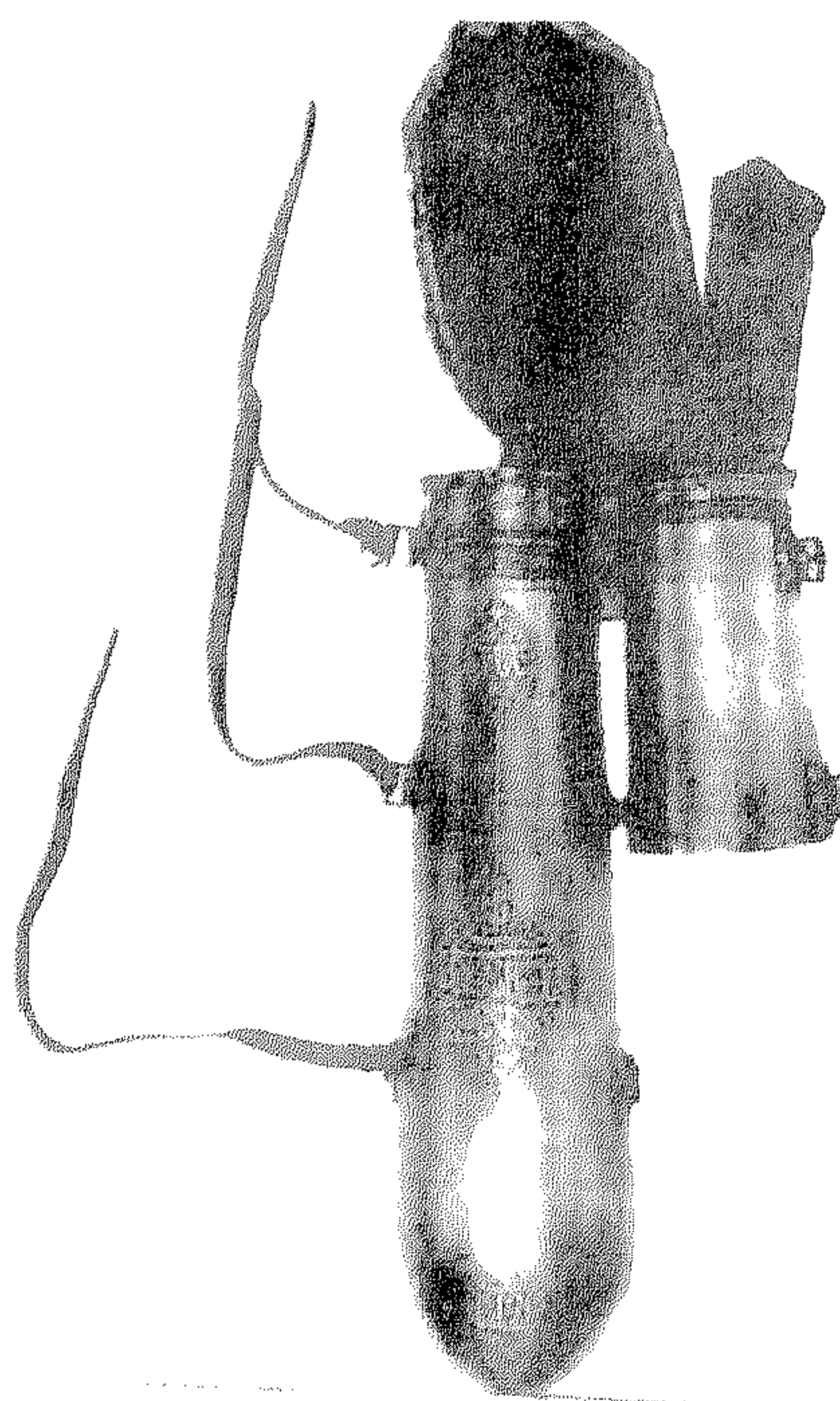
لوحة ٤٣ : خنجر من الصلب . إيران . القرن (١٠هـ / ١٦م) بمتحف
السلح الملكي . استكهولم . عن : Ib .Id PL . 66.



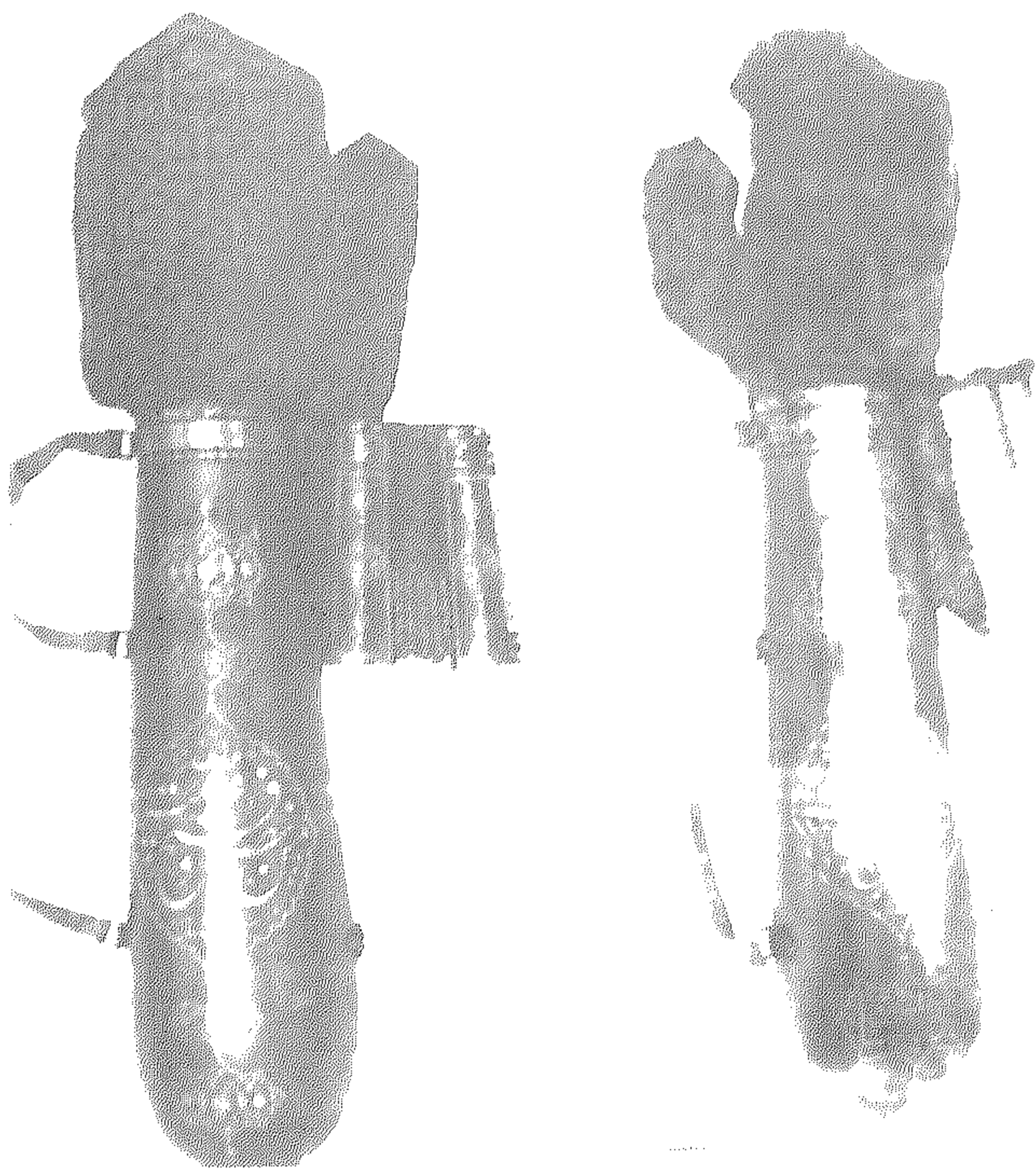
لوحة ٤٤ : تفاصيل من اللوحة السابقة.



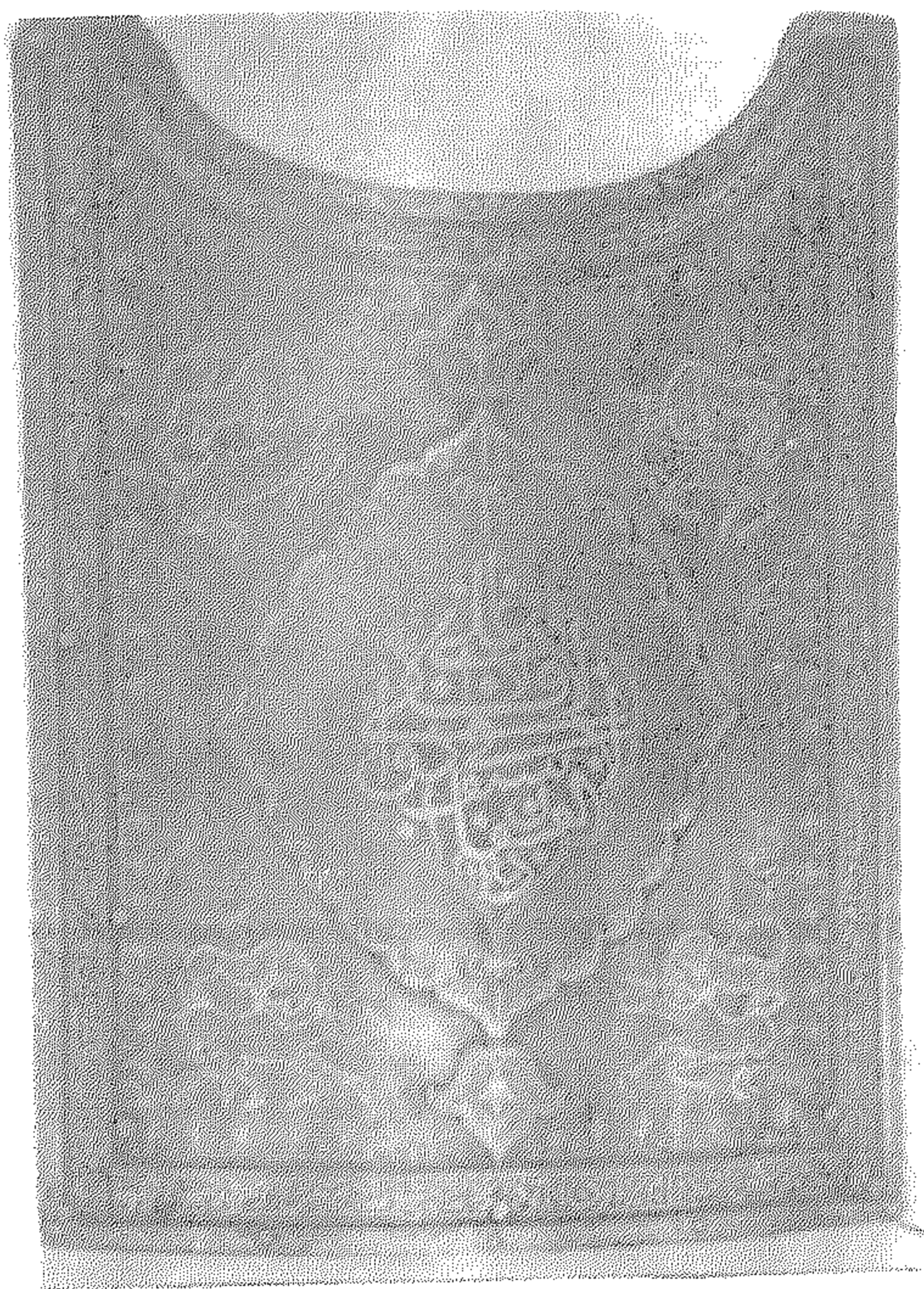
لوحة ٤٥ : حلية باب من الصلب، إيران، القرن (١١٧/هـ) م) بمتحف
الهرميتاج، عن: بدائع الفن الإسلامى فى الهرميتاج، لوحة ٩١، ص ١٢٢.



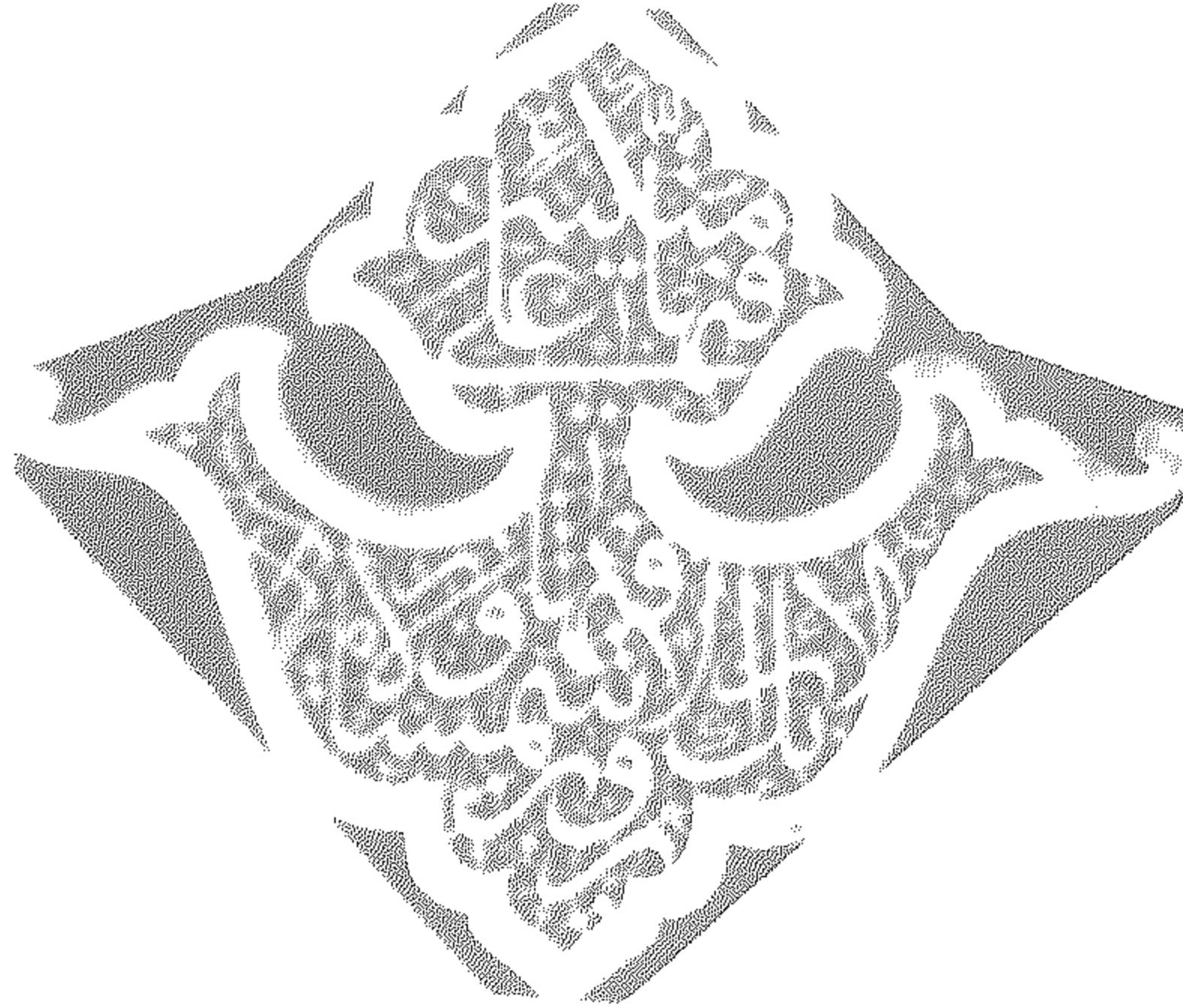
لوحة ٤٦ : واقية ذراع من الصلب، إيران (١١٢٣/هـ ١٧١١ م)، عن:
EL well - Sutton, Persian Armour inscriptions , PL. 13



لوحة ٤٧ : واقية ذراع من الصلب. إيران . (١١٠٣-١١٢٦ هـ / ١٦٩١-١٧١٤ م)
عن : Ib .Id.. PL .14.

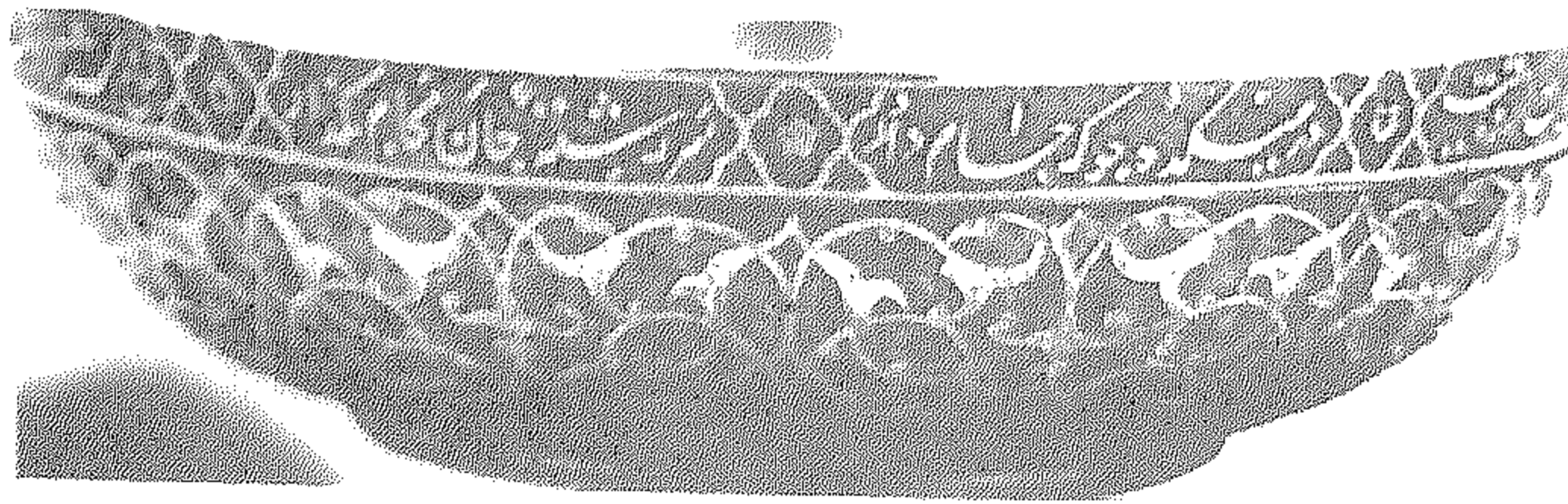


لوحة ٤٨ : درع من الصلب. إيران . (١١١٤/١٧٠٢ م)
عن : Ib .Id.. PL . 10.



لوحة ٤٩ : صفيحة من الصلب . إيران . القرن (١١ هـ / ١٧ م)
معها الفن بشيكاغو عن :

Welch : calligraphy in the Arts of the Muslim world
PL. 59 , P.145.



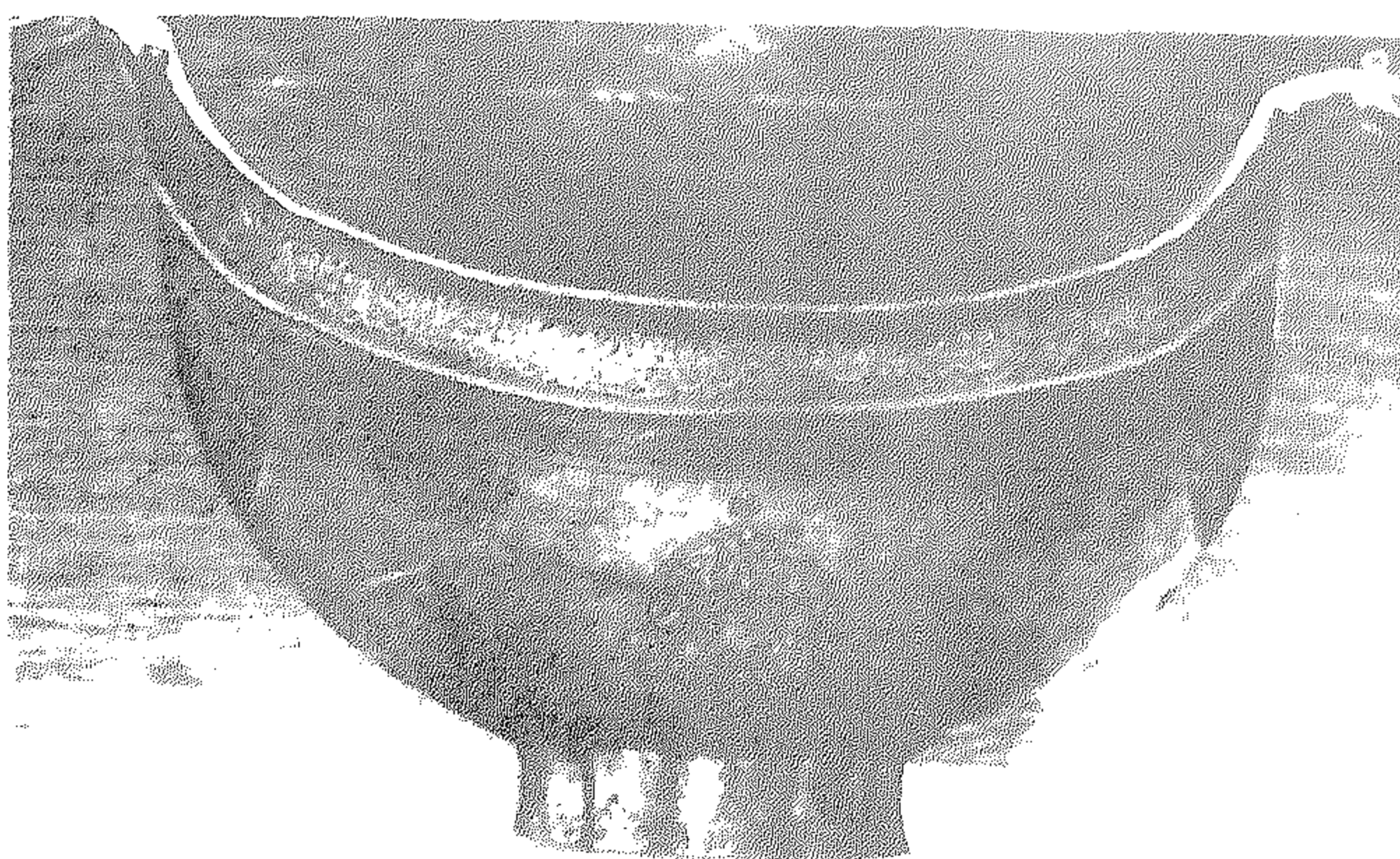
لوحة ٥٠ : سلطانية من الفضة مطعمة بالذهب . إيران
القرن (١١ هـ / ١٧ م) معرض فريير للفن واشنتون عن :

Atil : Metal work in the freer Gallery , PL.26,P.186.

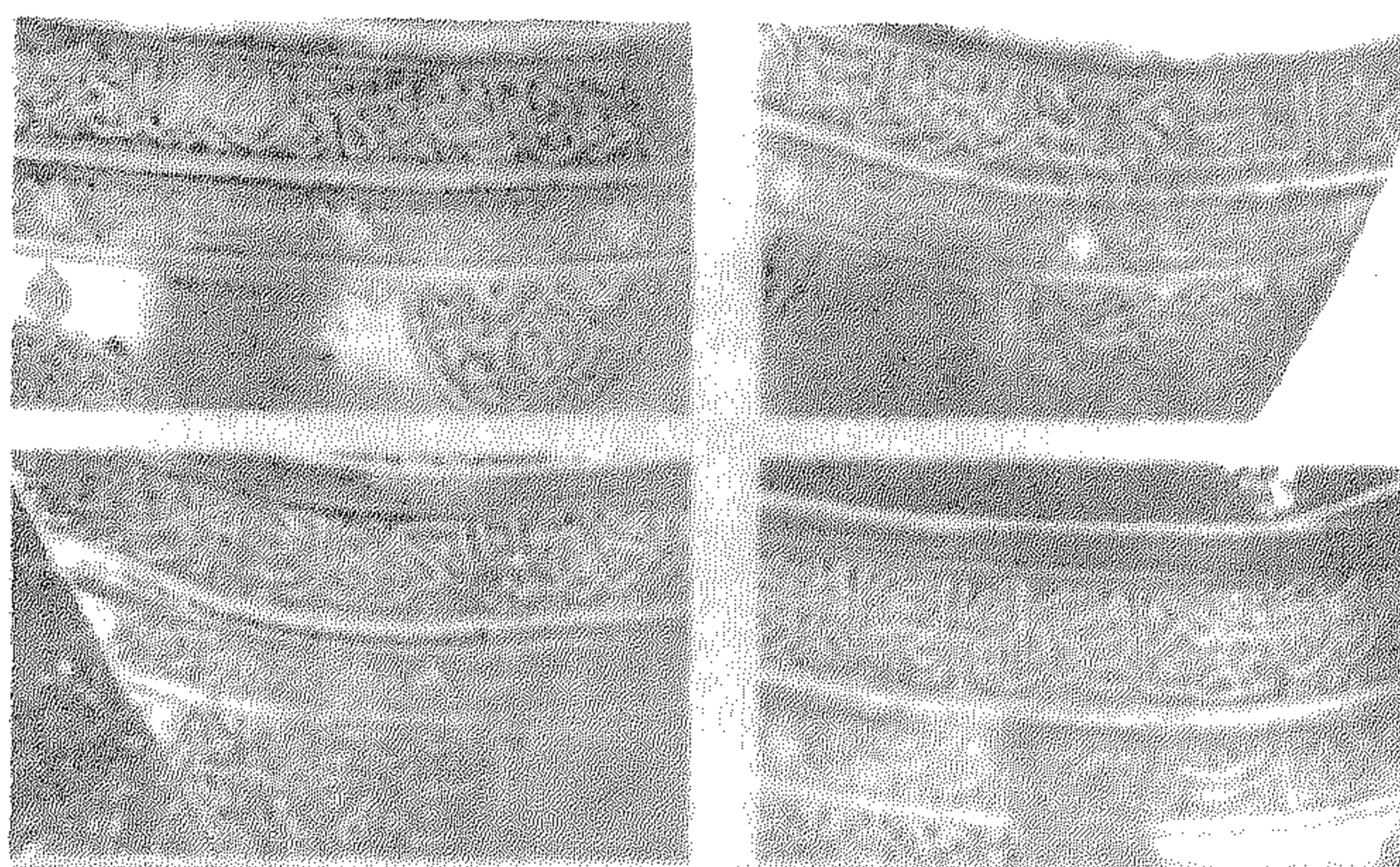


لوحة ٥١ : كشكول من النحاس الأصفر . إيران
القرن (١١ هـ / ١٧ م) مجموعة هاشم خراساني جنيف عن :

Melikian - Chirvani : from the Royal Boat to the
Beggar's Bowl. fig 54 , P , 95.



لوحة ٥٢ : كشكول من النحاس الأصفر، إيران، القرن (١١هـ/١٧م)
عن: Ib .Id. PL . fig. 56, P.95.



لوحة ٥٣ : تفاصيل من اللوحة السابقة.



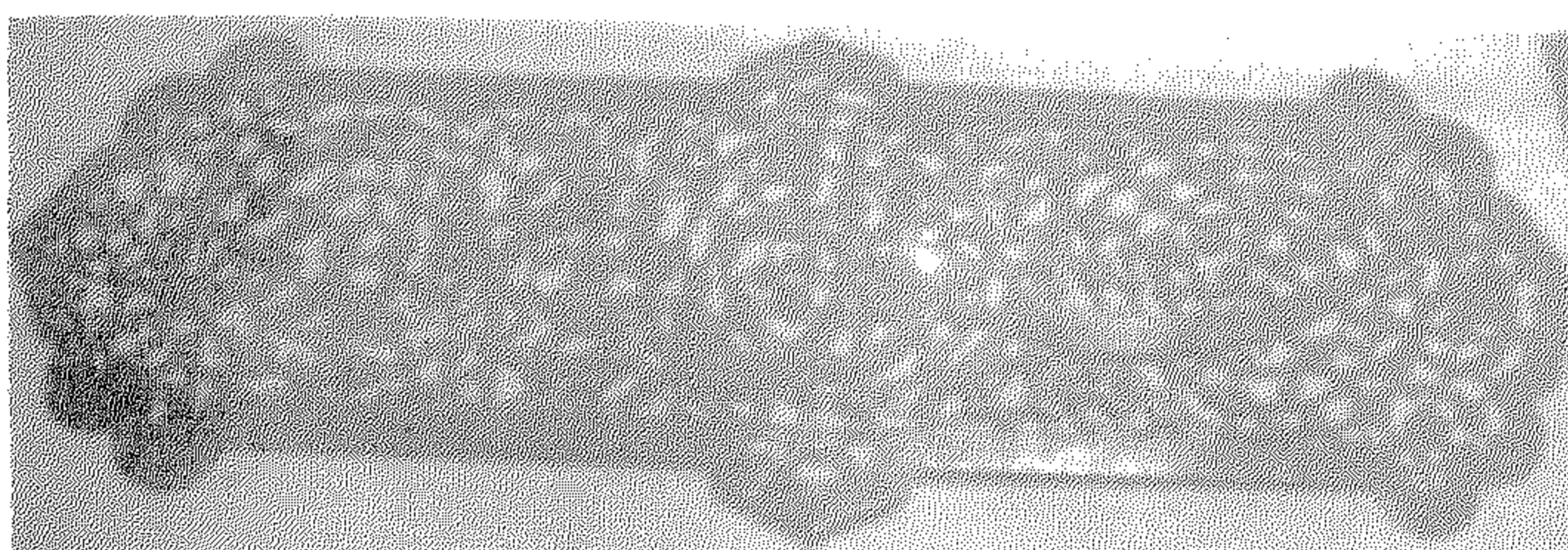
لوحة ٥٤ : كشكول من الصلب محفور ومطعم بالذهب، أصفهان (١٠٥هـ/١٦٠٦م)
عن: Allan : Islamic Metal work Pl. 26, P. 112.



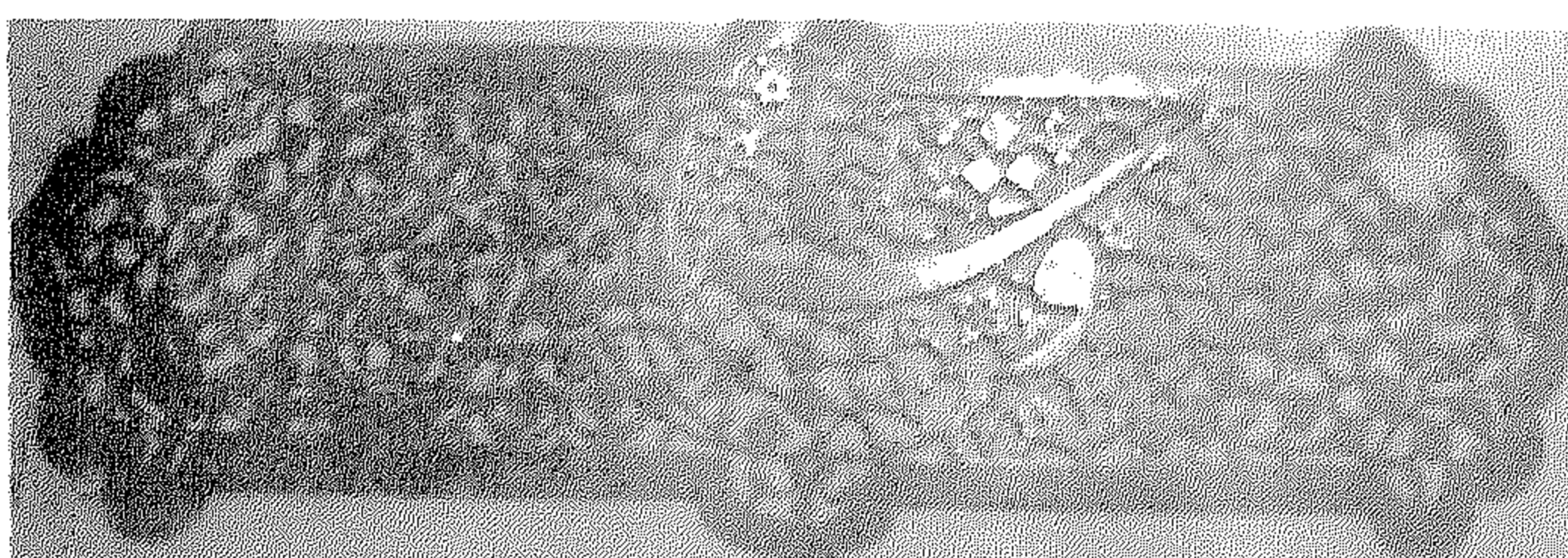
لوحة ٥٥ : شمعدان من النحاس ، إيران. القرن (١١هـ/١٧م) بمتحف الفن
الإسلامي بالقاهرة. رقم السجل (١٥١٧٢/٢) ينشر لأول مرة.



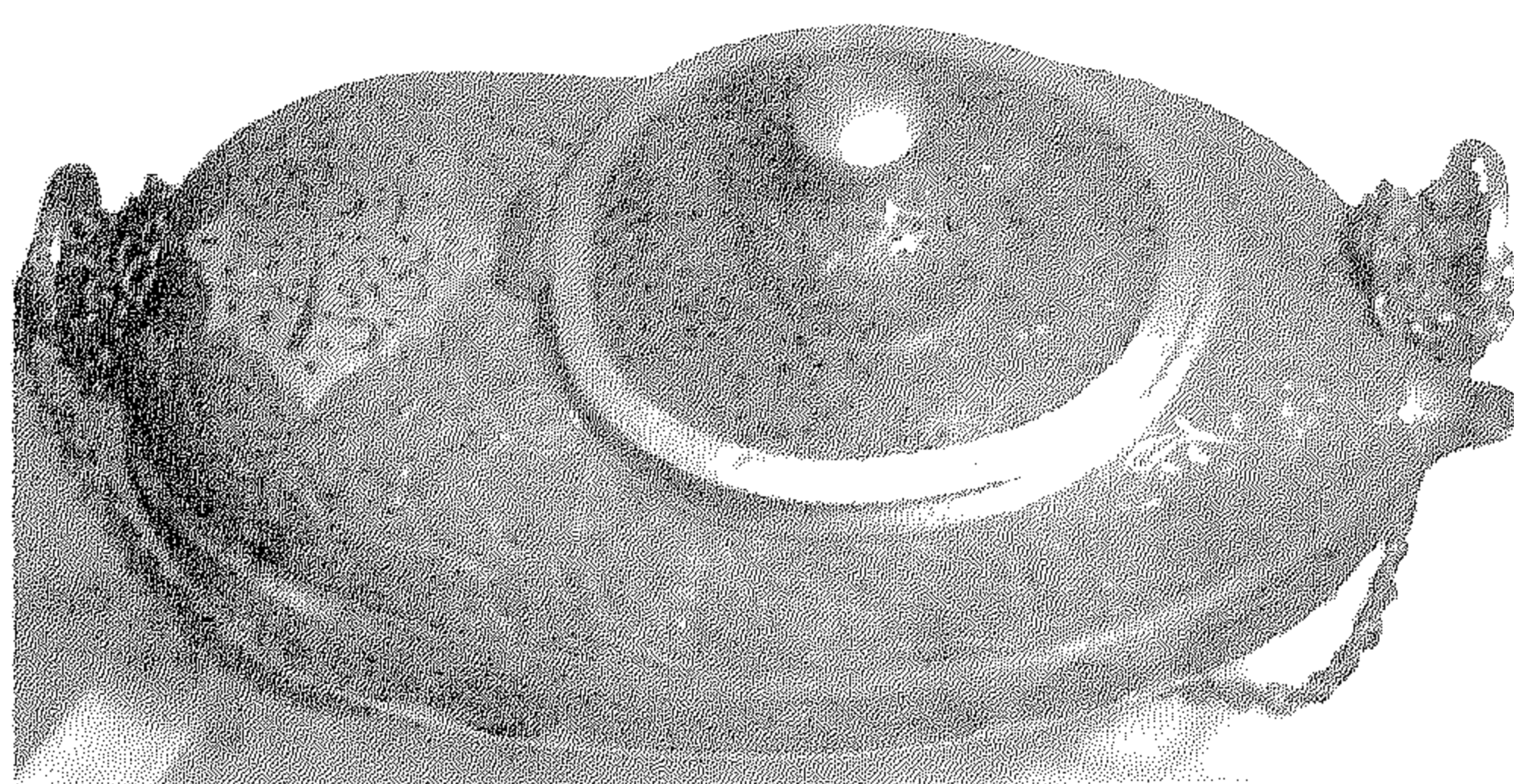
لوحة ٥٦ : تفاصيل من اللوحة السابقة.



لوحة ٥٧



لوحة ٥٨ : صفيحتان معدنيتان، إيران القرن (١١ هـ / ١٧ م)
بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة. رقم السجل (١٥٤١٣)
عن : زكي حسن : الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي.



لوحة (٥٩) كشكول من الصليب . إيران . القرن (١١ هـ / ١٧ م)
بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم السجل (١٥١٧٥) ينشر لأول مرة.



لوحة (٦٠) تفاصيل من اللوحة السابقة.



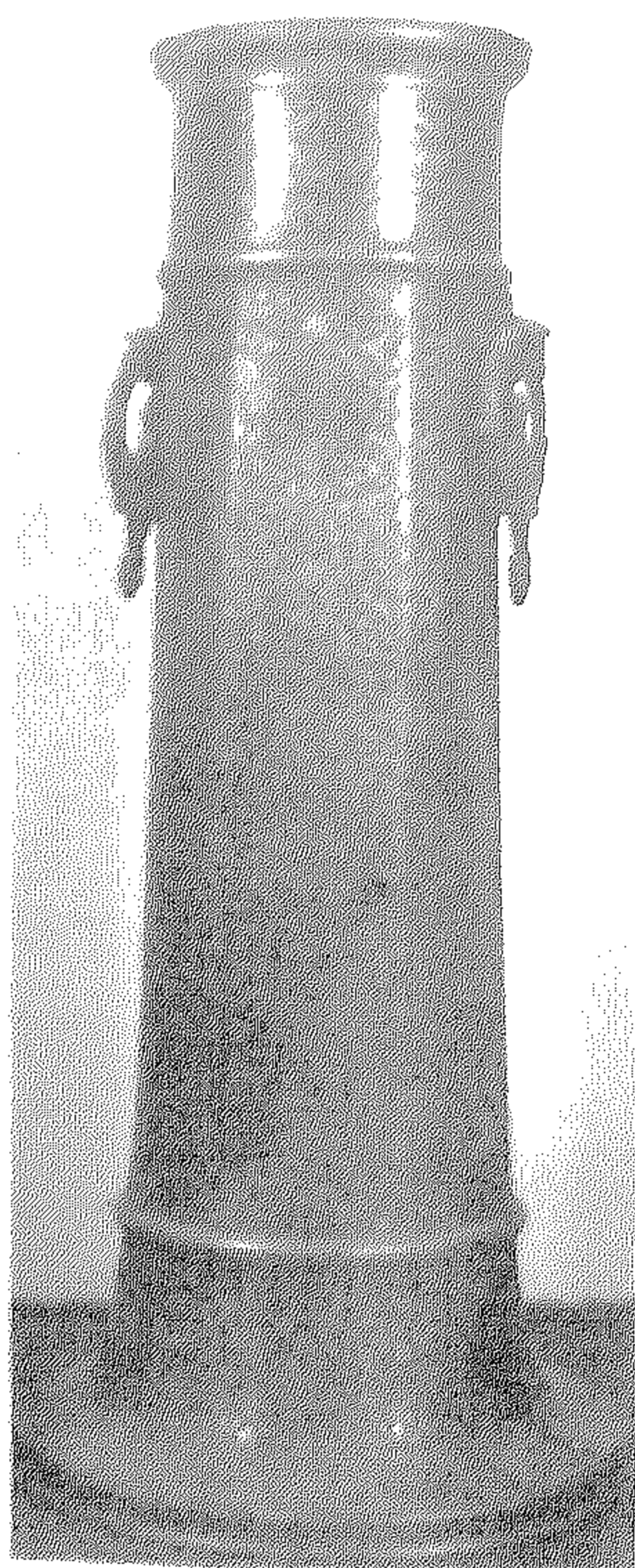
لوحة (٦١) صدرية من النحاس، إيران، القرن (١١ هـ / ١٧ م) بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم السجل (١٤٨٧٤)، تنشر لأول مرة.



لوحة (٦٢) تفاصيل من اللوحة السابقة.



لوحة (٦٣) تفاصيل من لوحة ٦١.



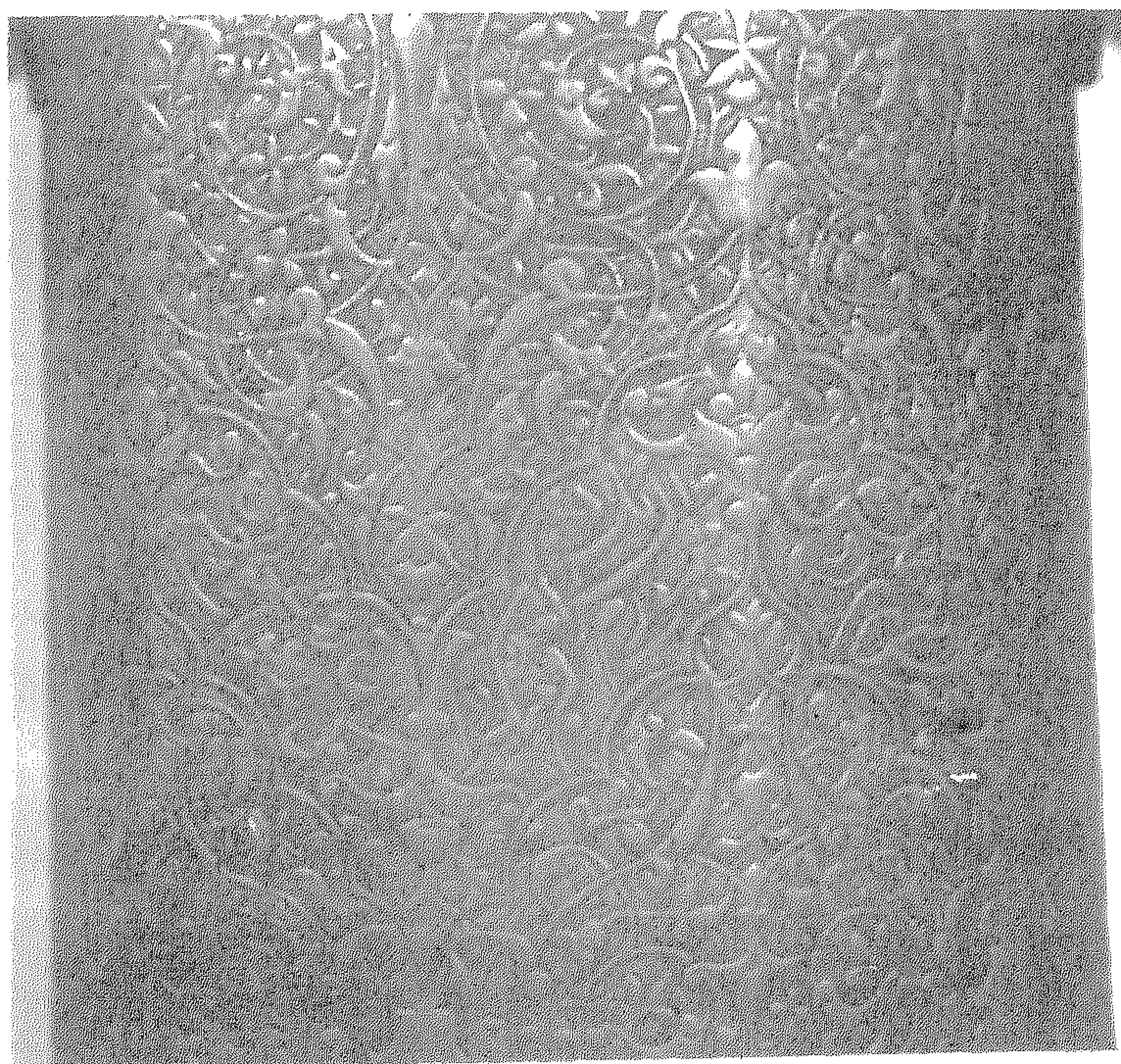
لوحة (٦٤) شمعدان من النحاس، إيران، القرن (١١ - ٢١ هـ / ١٧ - ١٨ م)
بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم السجل (١٤٤٥٦)، ينشر لأول مرة.



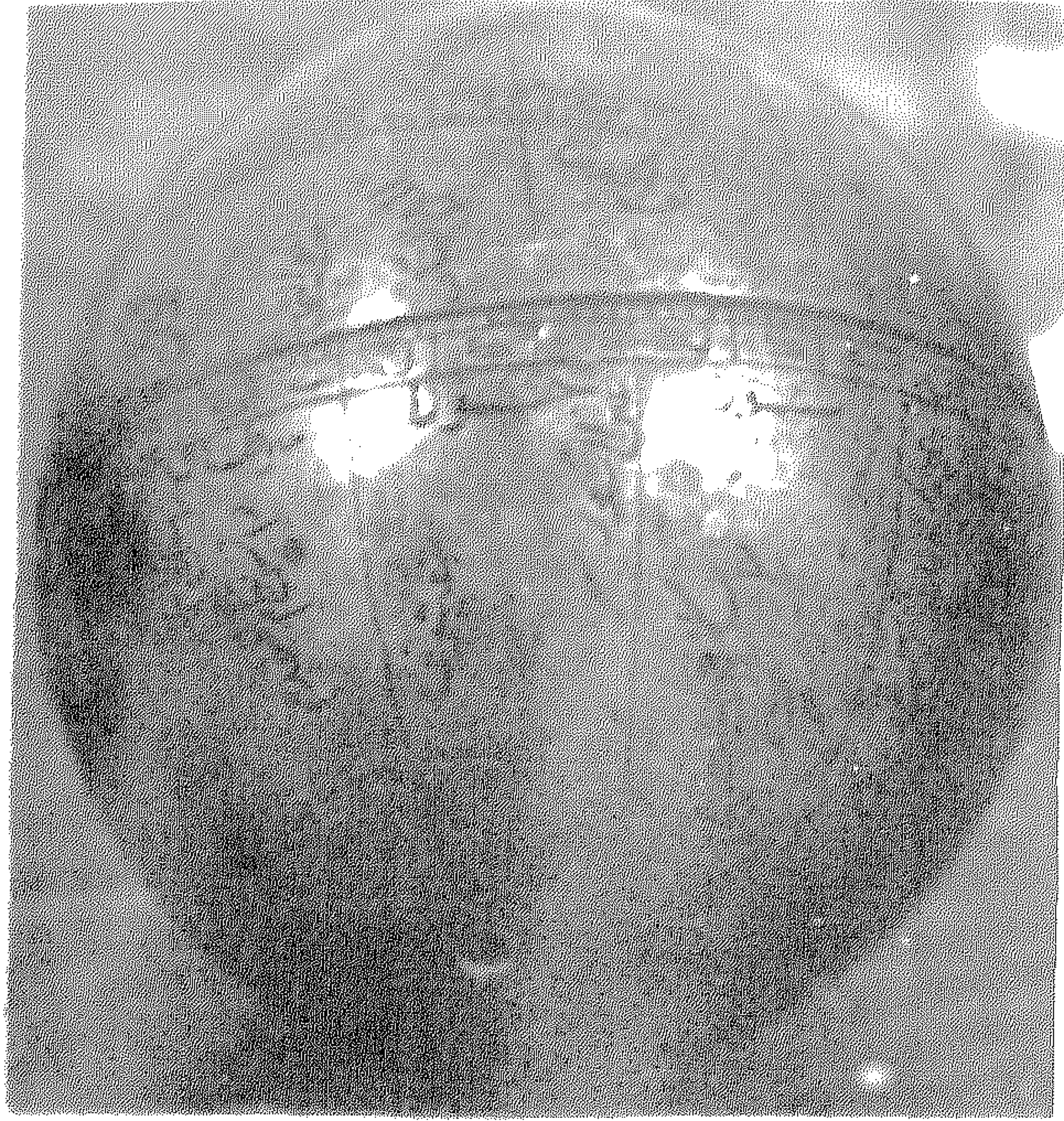
لوحة (٦٥) تفاصيل من اللوحة السابقة.



لوحة (٦٦) تفاصيل من لوحة ٦٤.



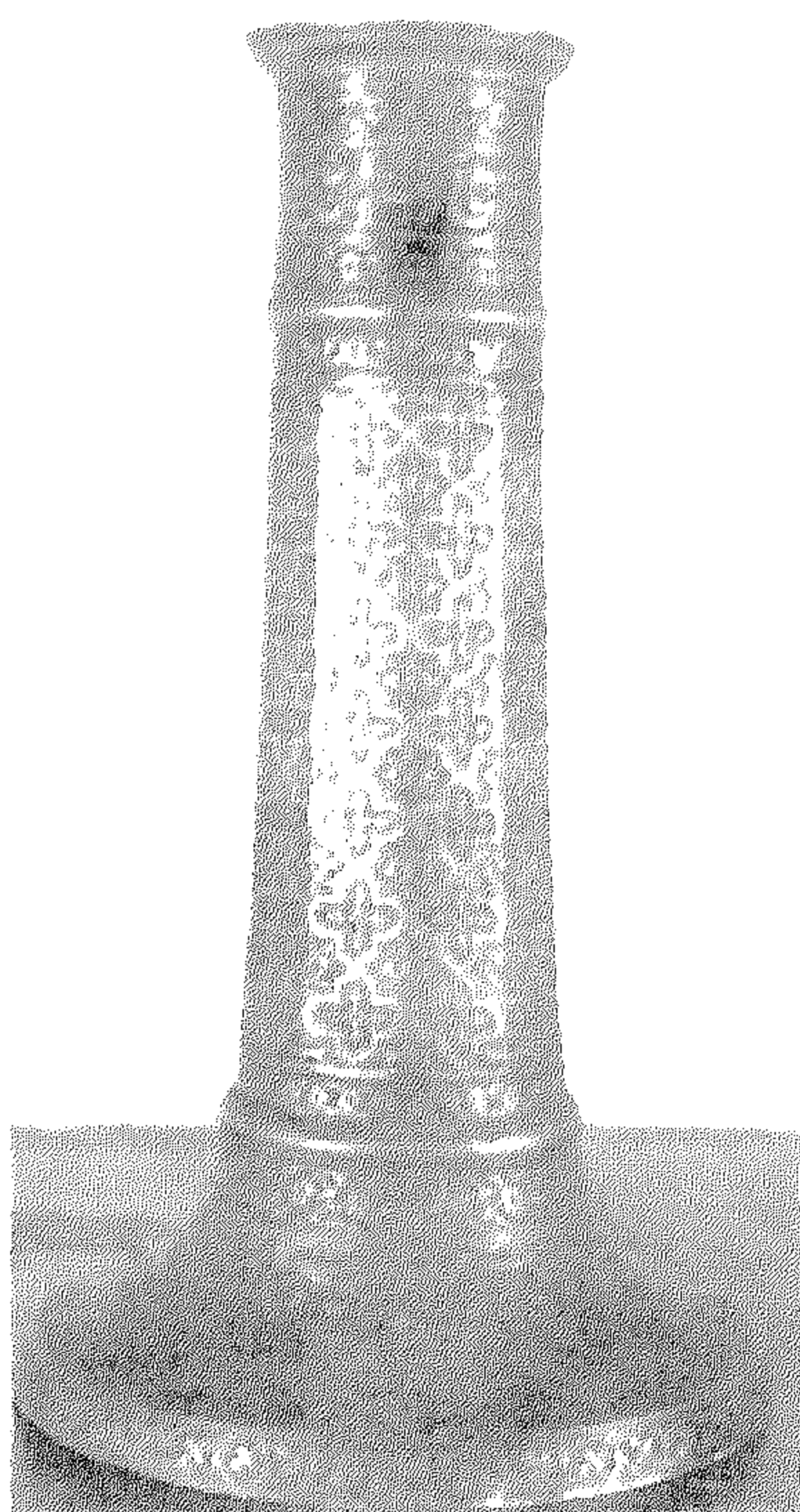
لوحة (٦٧) تفاصيل من لوحة ٦٤.



لوحة (٦٨) كرة سماوية من التحاس الأصفر ، العصر الفوي
بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم السجل (٣٠٤) . تنشر لأول مرة.



لوحة (٦٩) تفاصيل من اللوحة السابقة.



لوحة (٧٠) شمعدان من النحاس . ايران . (١٠١٤ هـ / ١٦٠٥)
بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم السجل (١٥١٨٢) . ينشر لأول مرة .



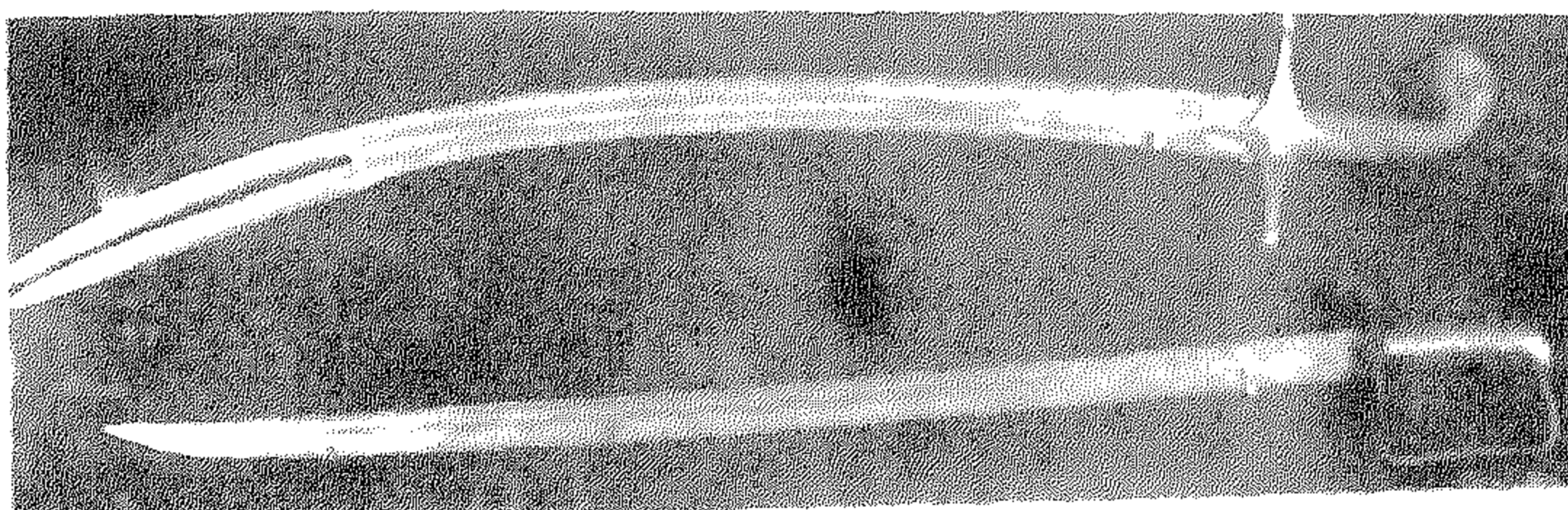
لوحة (٧١) تفاصيل من اللوحة السابقة.



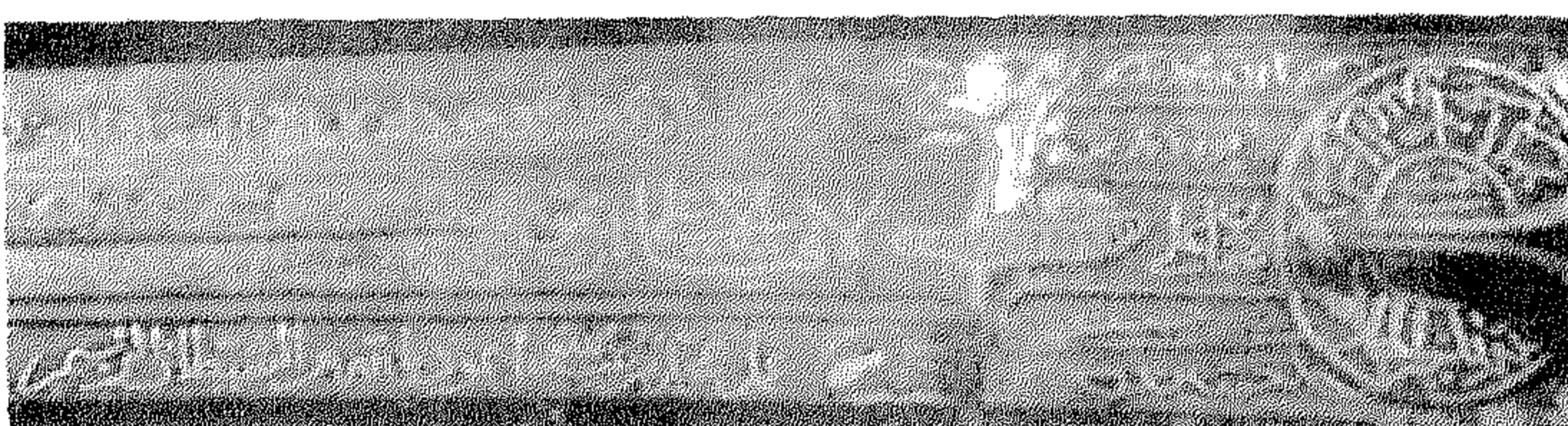
لوحة (٧٢) تفاصيل من لوحة ٧٠.



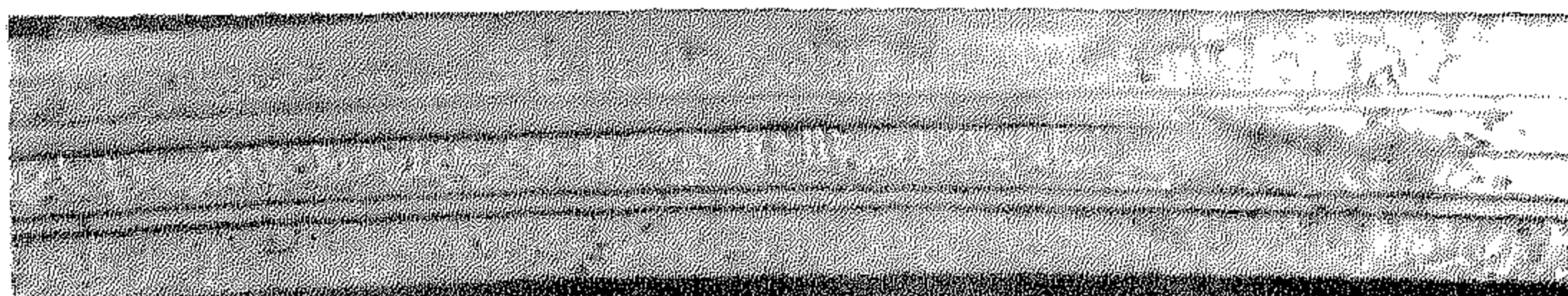
لوحة (٧٣) تفاصيل من لوحة ٧٠.



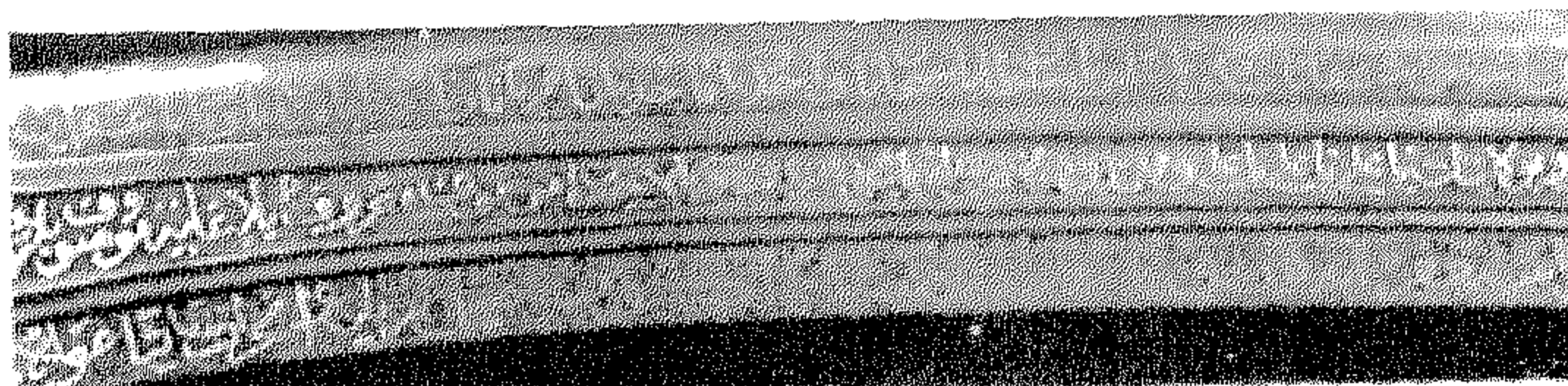
لوحة (٧٤) سيف مقوس من الصلب، إيران، القرن (١٠ - ١١ هـ / ١٦ - ١٧ م) بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم السجل (٩٩٧٤) ينشر لأول مرة.



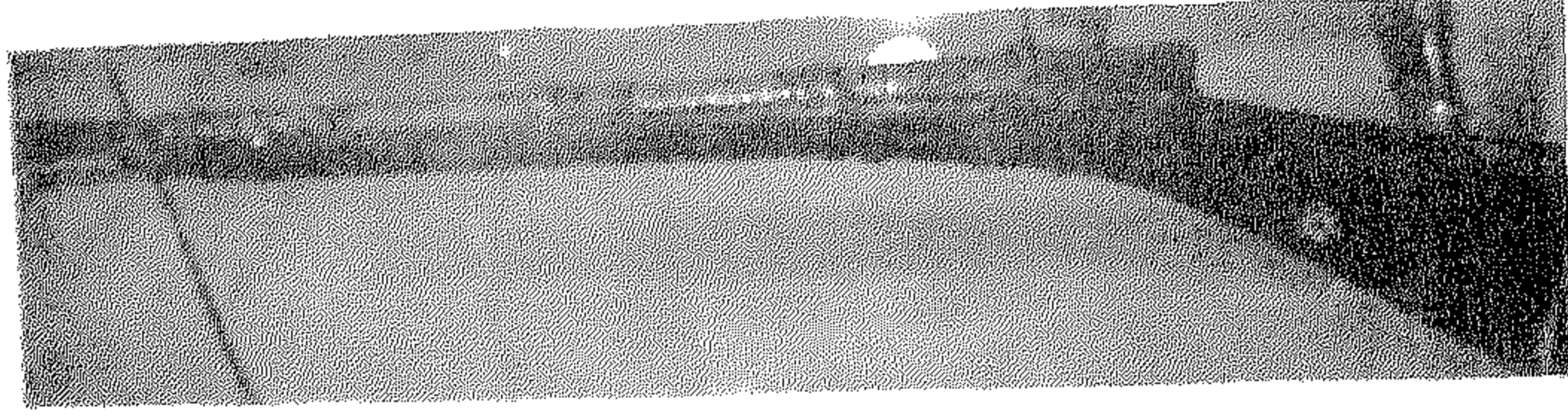
لوحة (٧٥)



لوحة (٧٦)



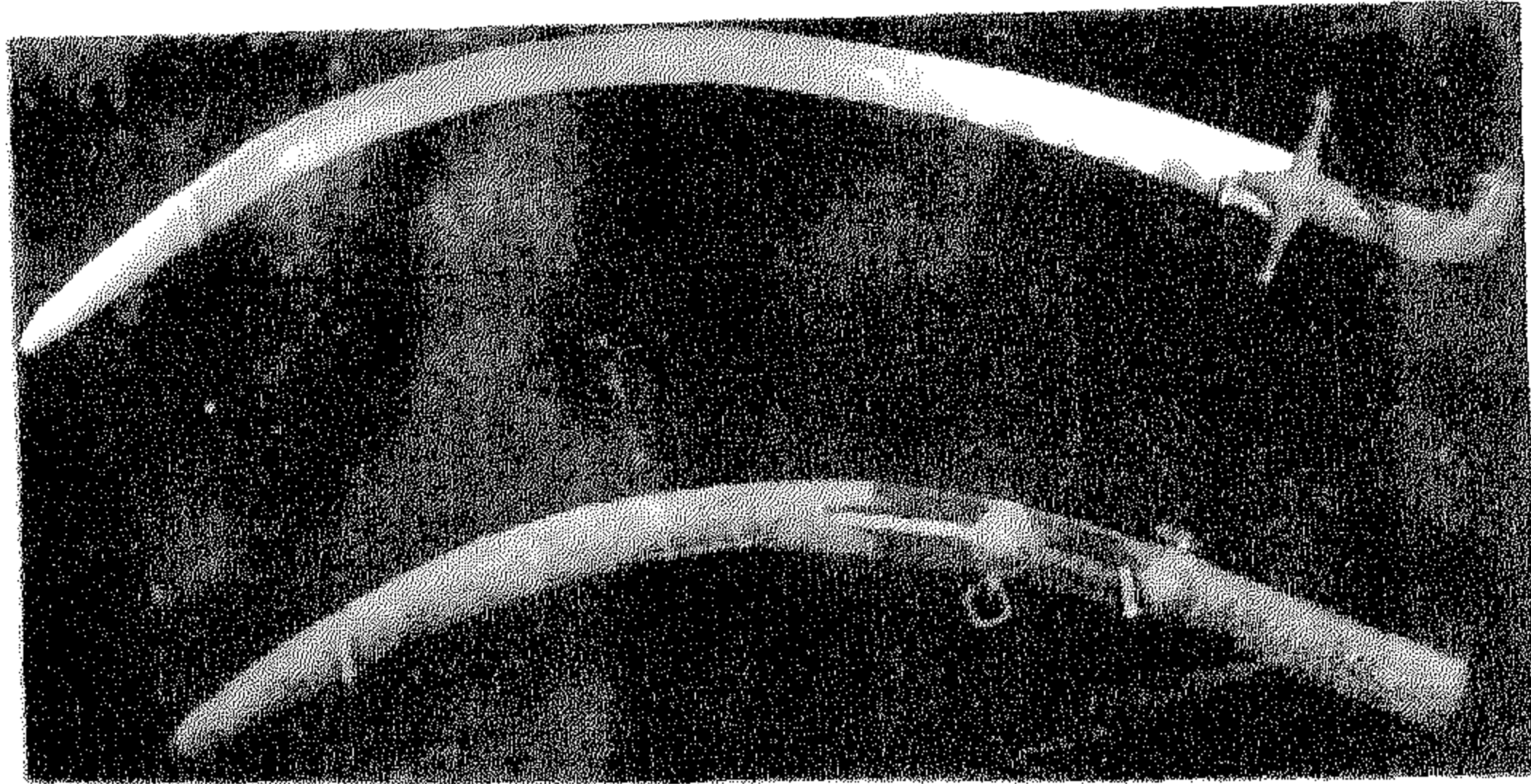
لوحة (٧٧) تفاصيل من اللوحة السابقة.



لوحة (٧٨) بندقية حصار مكفّنة بالعاج
وسلوك الذهب والفضة . ايران . فترة حكم
الشاه عباس الأول بمتحف الفن الإسلامى
بالقاهرة . رقم اسجل (٣٢٩٤) .



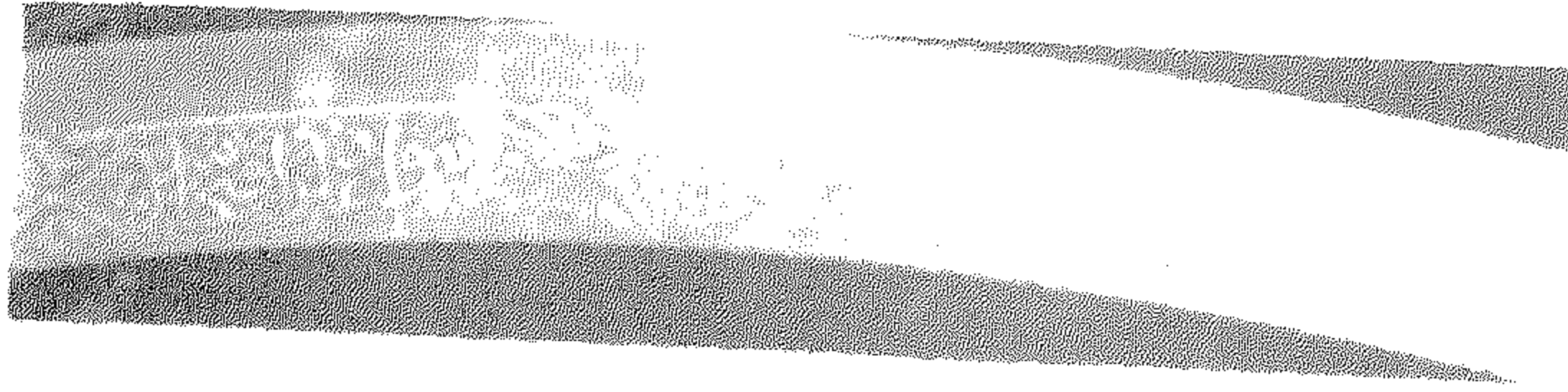
لوحة (٧٩) تفاصيل من اللوحة السابقة.



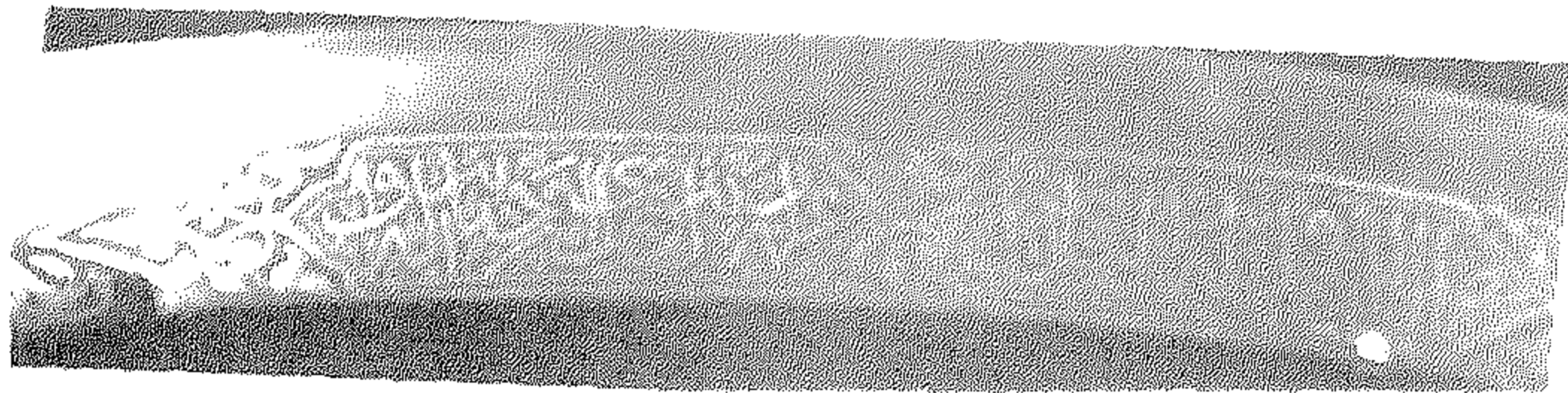
لوحة (٨٠) سيف مقوس من الصلب . من المحتمل ايران
القرن (١١ هـ / ١٧ م) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة
رقم السجل (٤٢٦٦) . ينشر لأول مرة .



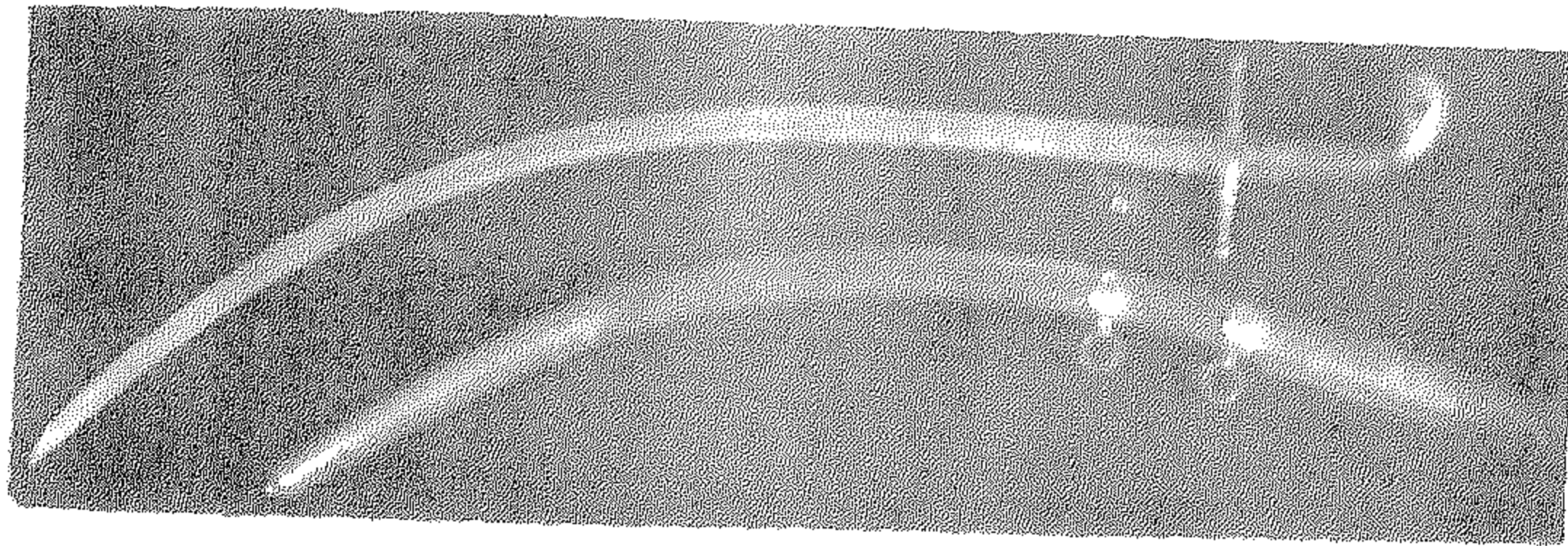
لوحة (٨١) تفاصيل من اللوحة السابقة.



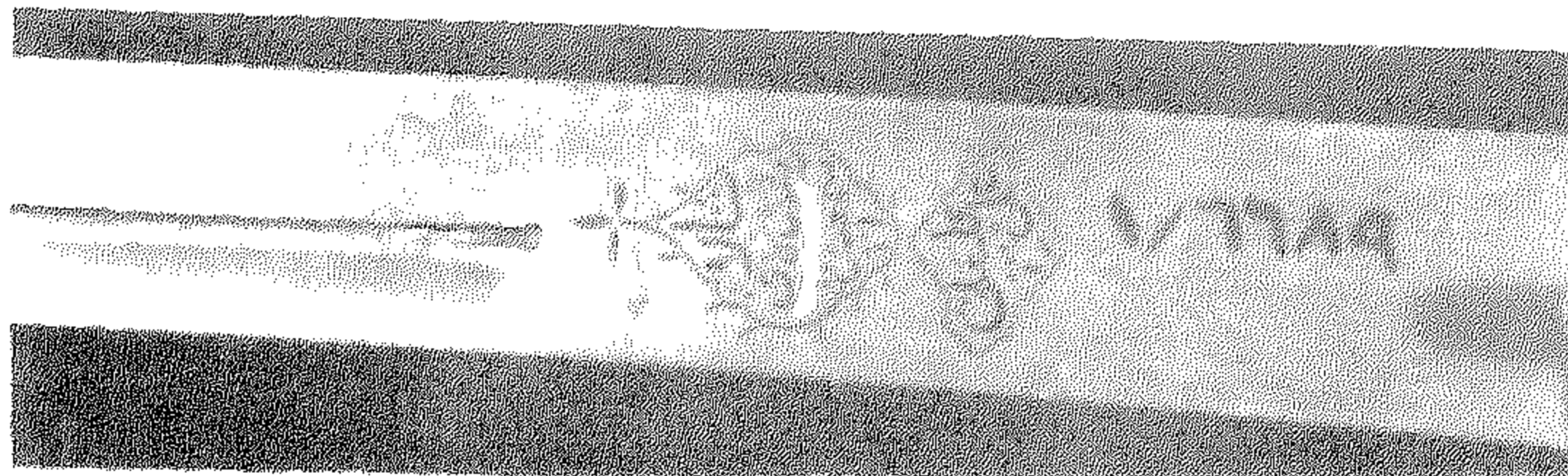
لوحة (٨٢) تفاصيل من اللوحة ٨٠ .



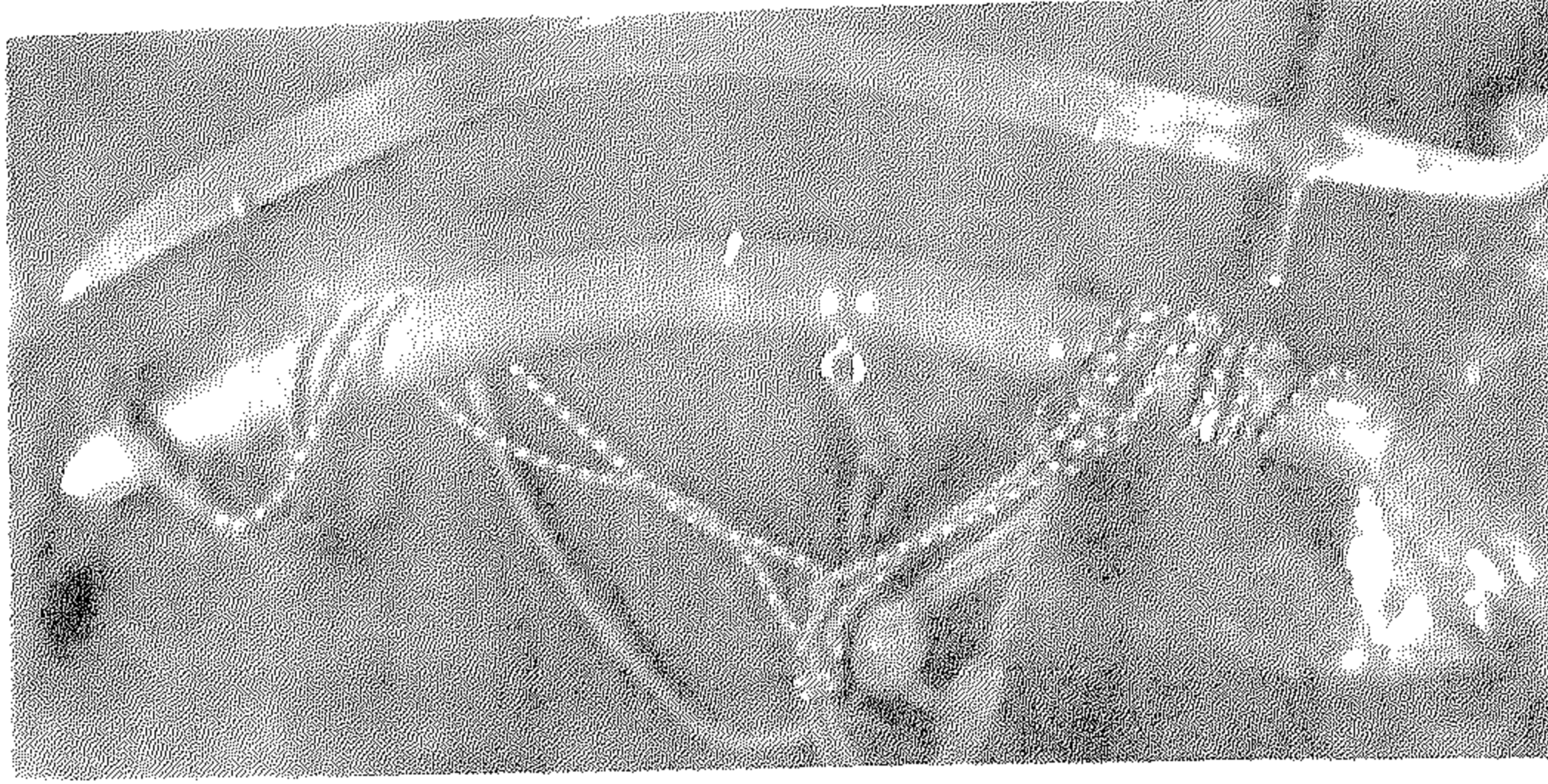
لوحة (٨٣) تفاصيل من اللوحة ٨٠ .



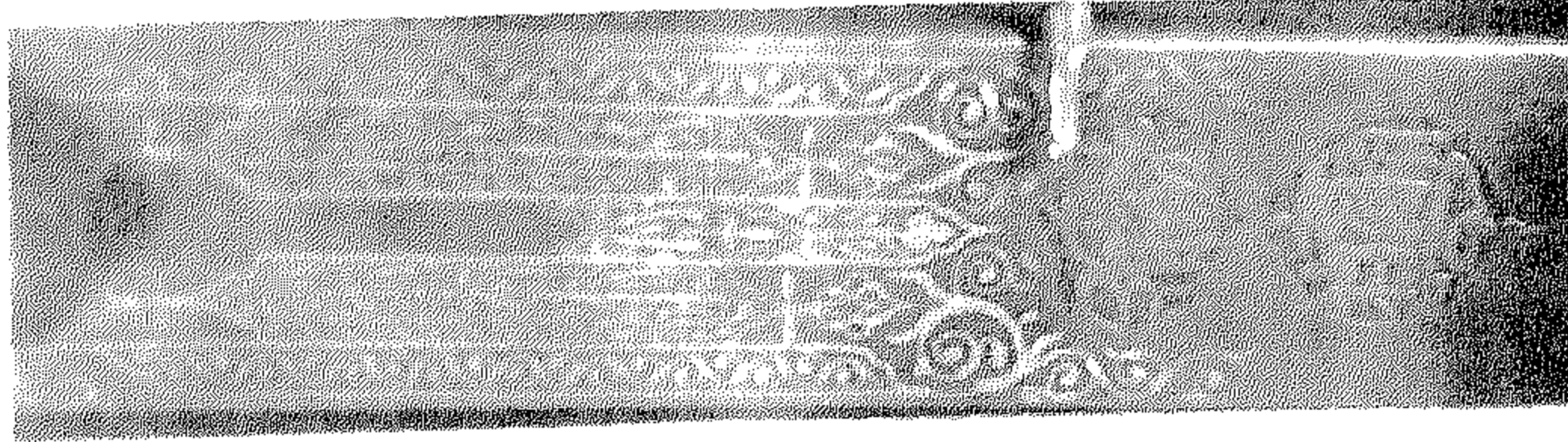
لوحة (٨٤) سيف منحني من الصلب . فترة حكم
الشاه اسماعيل الصفوي . بمتحف الفن الإسلامي
بالقاهرة . رقم السجل (١ / ٦٦٨٩) . ينشر لأول مرة .



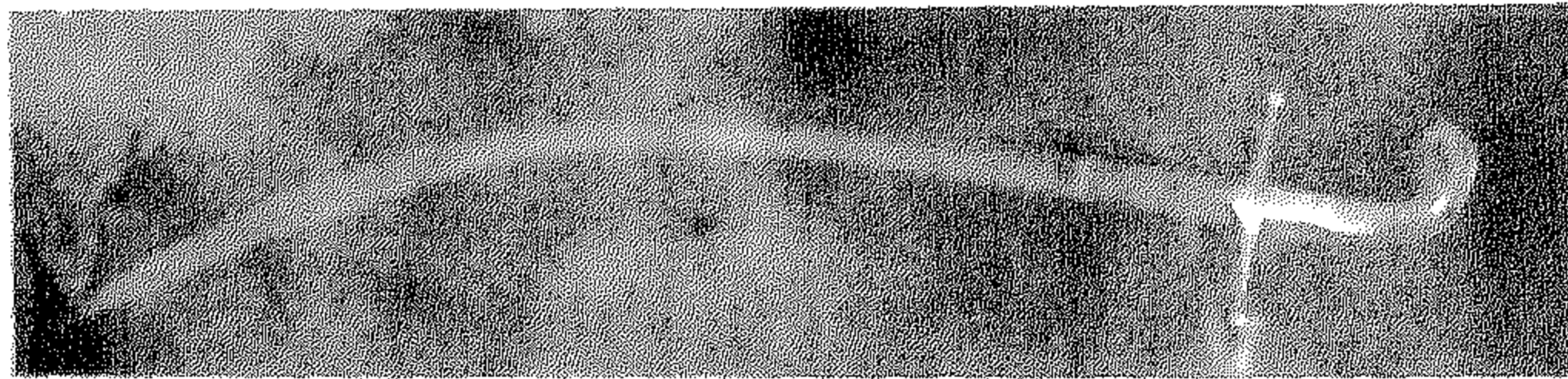
لوحة (٨٥) تفاصيل من اللوحة السابقة .



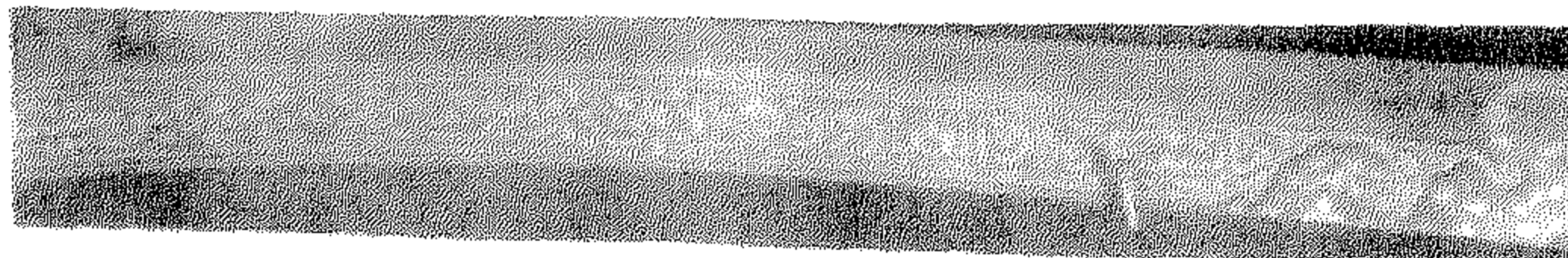
لوحة (٨٦) سيف منحني من الصلب . من
العصر الصفوي بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة
رقم السجل (٤٢٦٥) . عن : سليمان أحمد : قطع من
السلاح الإيراني بمتحف الفن الإسلامي . لوحة ١



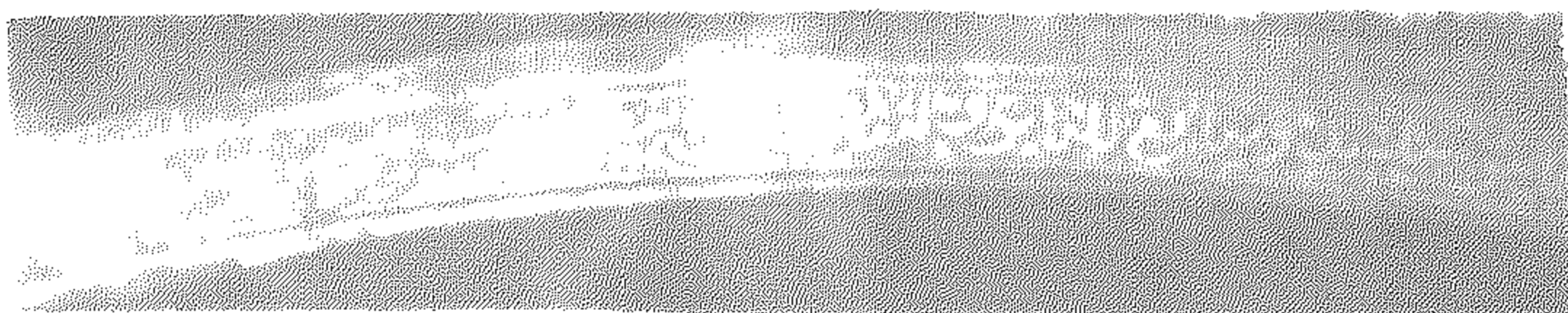
لوحة (٨٧) تفاصيل من اللوحة السابقة تنشر لأول مرة.



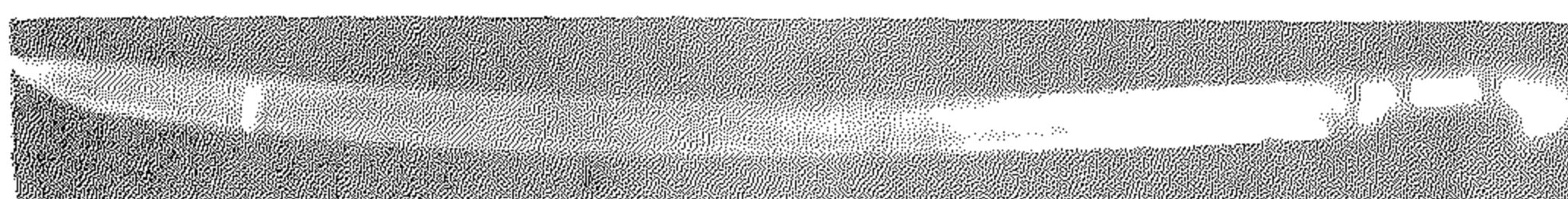
لوحة (٨٨) سيف من الصلب . من العصر الصفوي
بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم السجل
(٤٢٦٦) . تنشر لأول مرة.



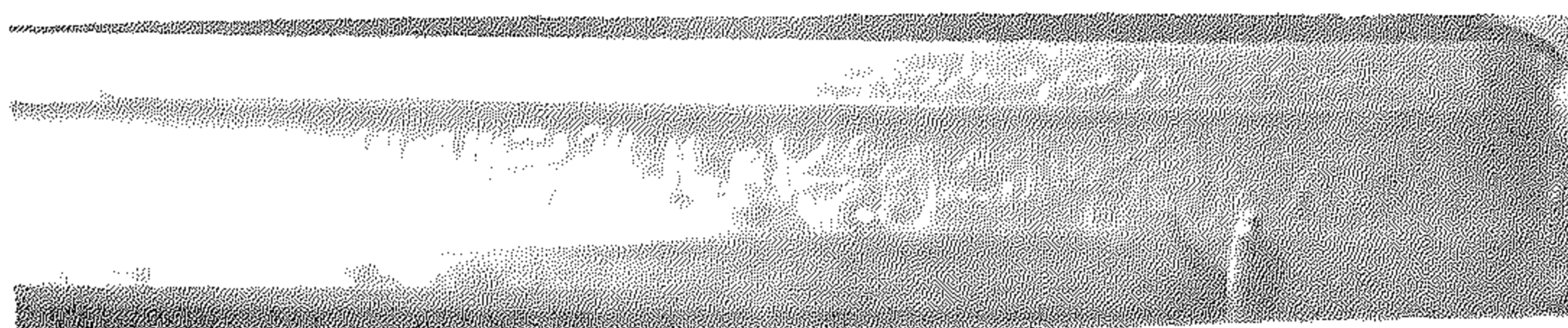
لوحة (٨٩) تفاصيل من اللوحة السابقة.



لوحة (٩٠) تفاصيل من اللوحة ٨٨



لوحة (٩١) سيف من الصلب ، من المحتمل ايران
بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة.



لوحة (٩٢) تفاصيل من اللوحة السابقة.



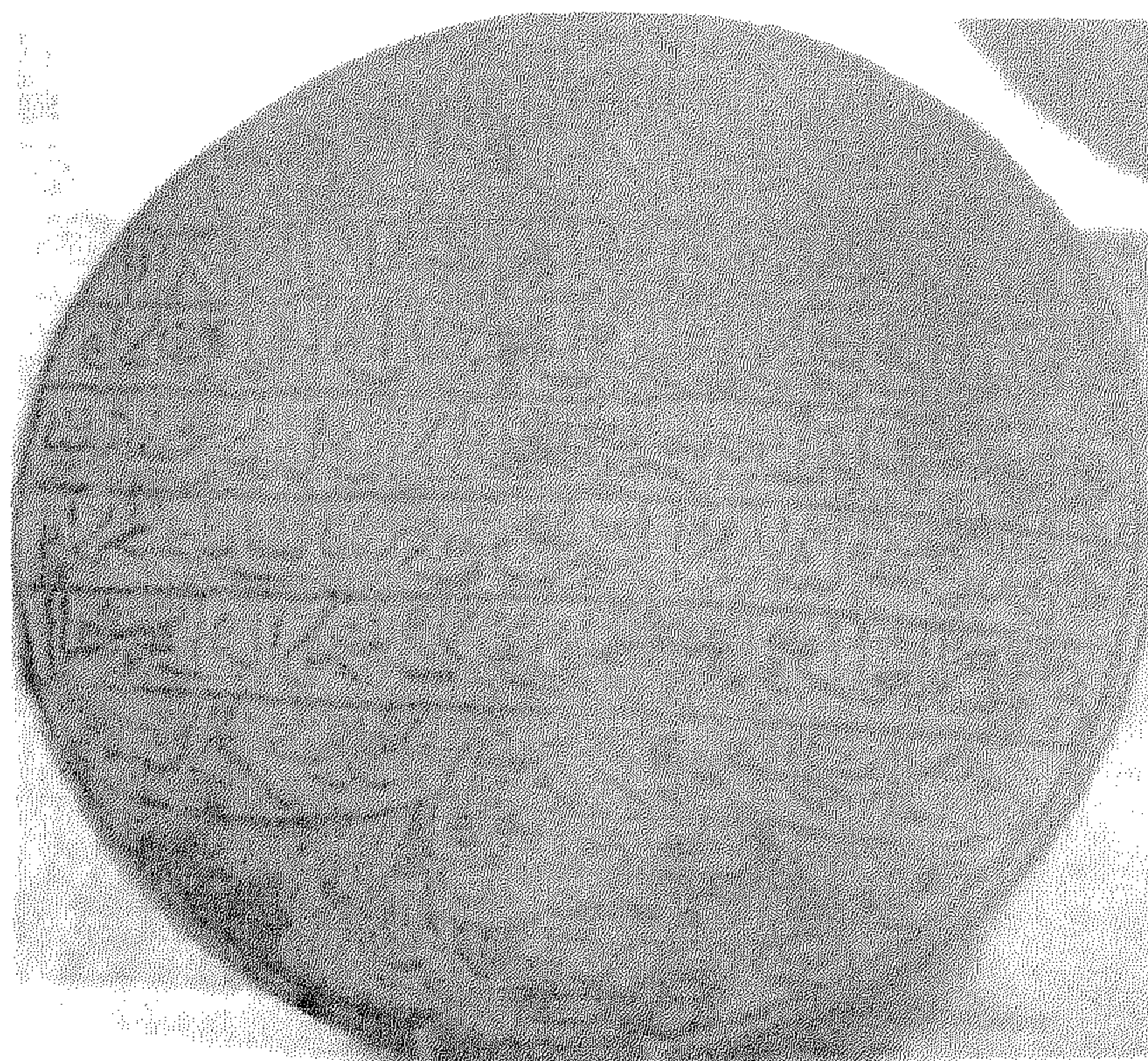
لوحة (٩٣) طبر من الصلب ، ايران (١١٤٨ هـ / ١٧٣٥ م)
(بمتحف Poldi - Pezzdi) ميلانو - إيطاليا . عن :
Melikian - Chirvani : The Tabarzins of Lotf
Ali. PLs.127-128.



لوحة (٩٤) زهرية من النحاس . إيران القرن
(١١ - ١٢ هـ / ١٧ - ١٨ م) بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة
رقم السجل (١٥١٤) . تنشر لأول مرة.



لوحة (٩٥) تفاصيل من اللوحة السابقة.



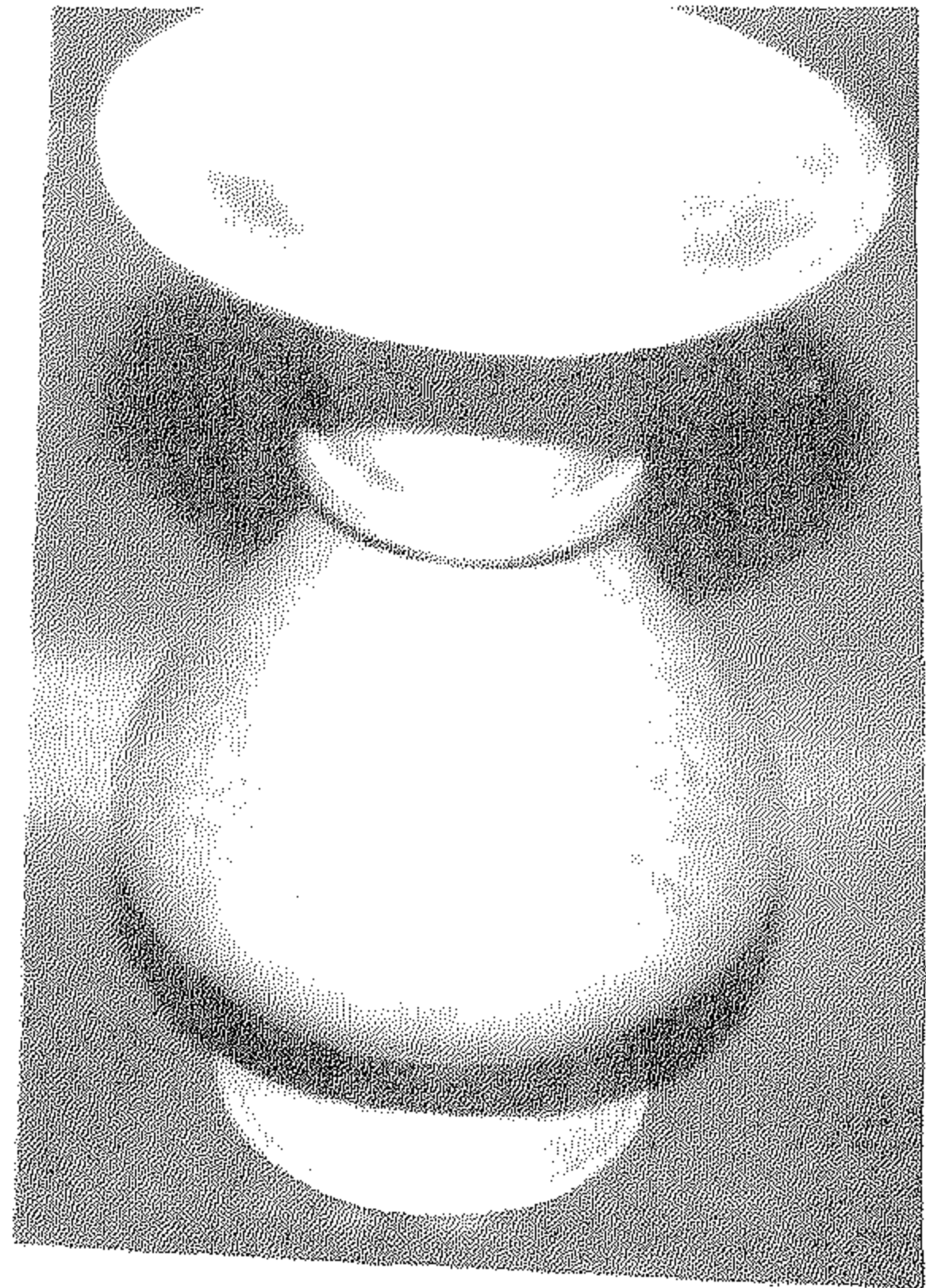
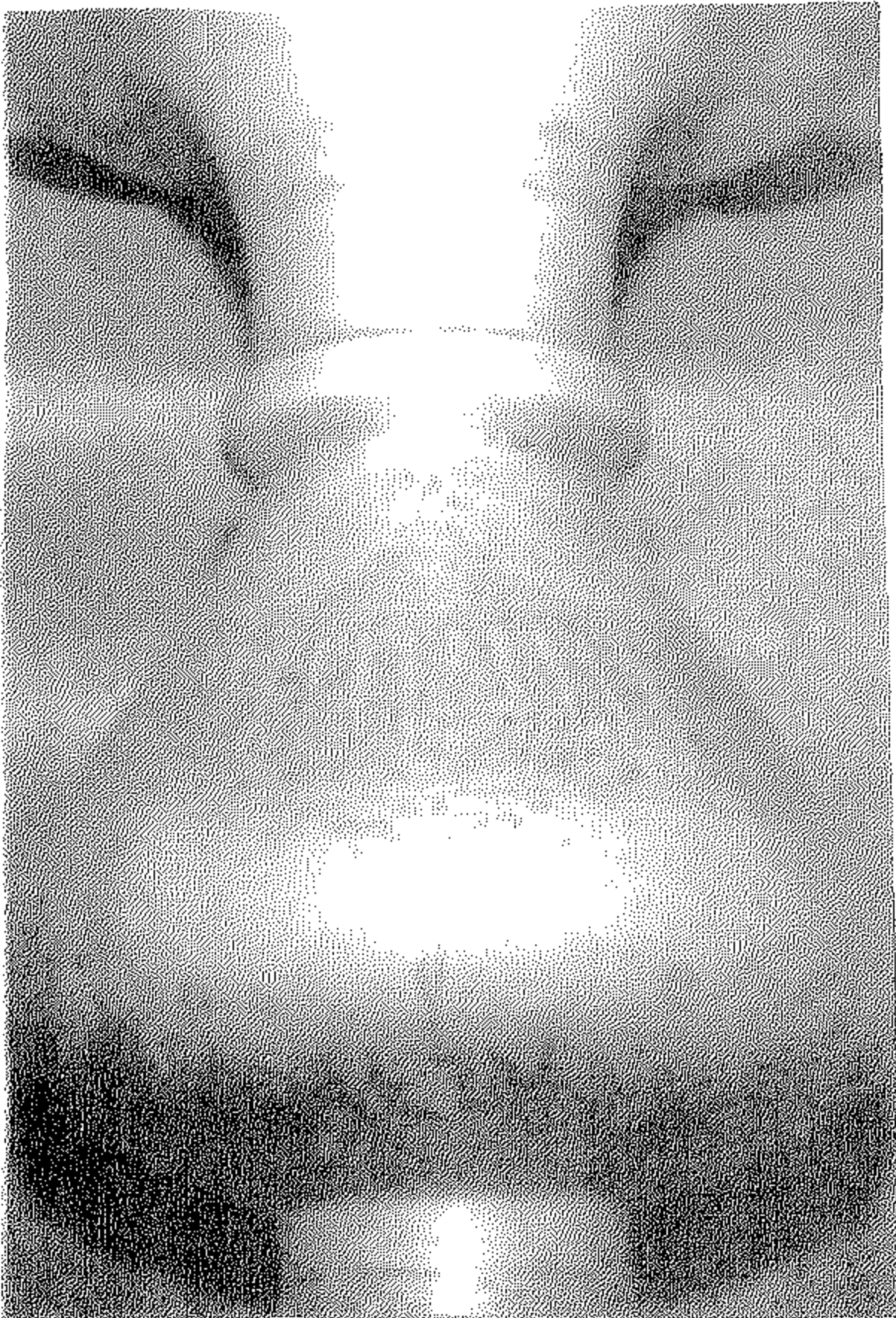
لوحة (٩٦) أداة فلكية . إيران . القرن (١١ هـ / ١٧ م)
بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة . رقم السجل
(١٥٣٣٧) . تنشر لأول مرة .



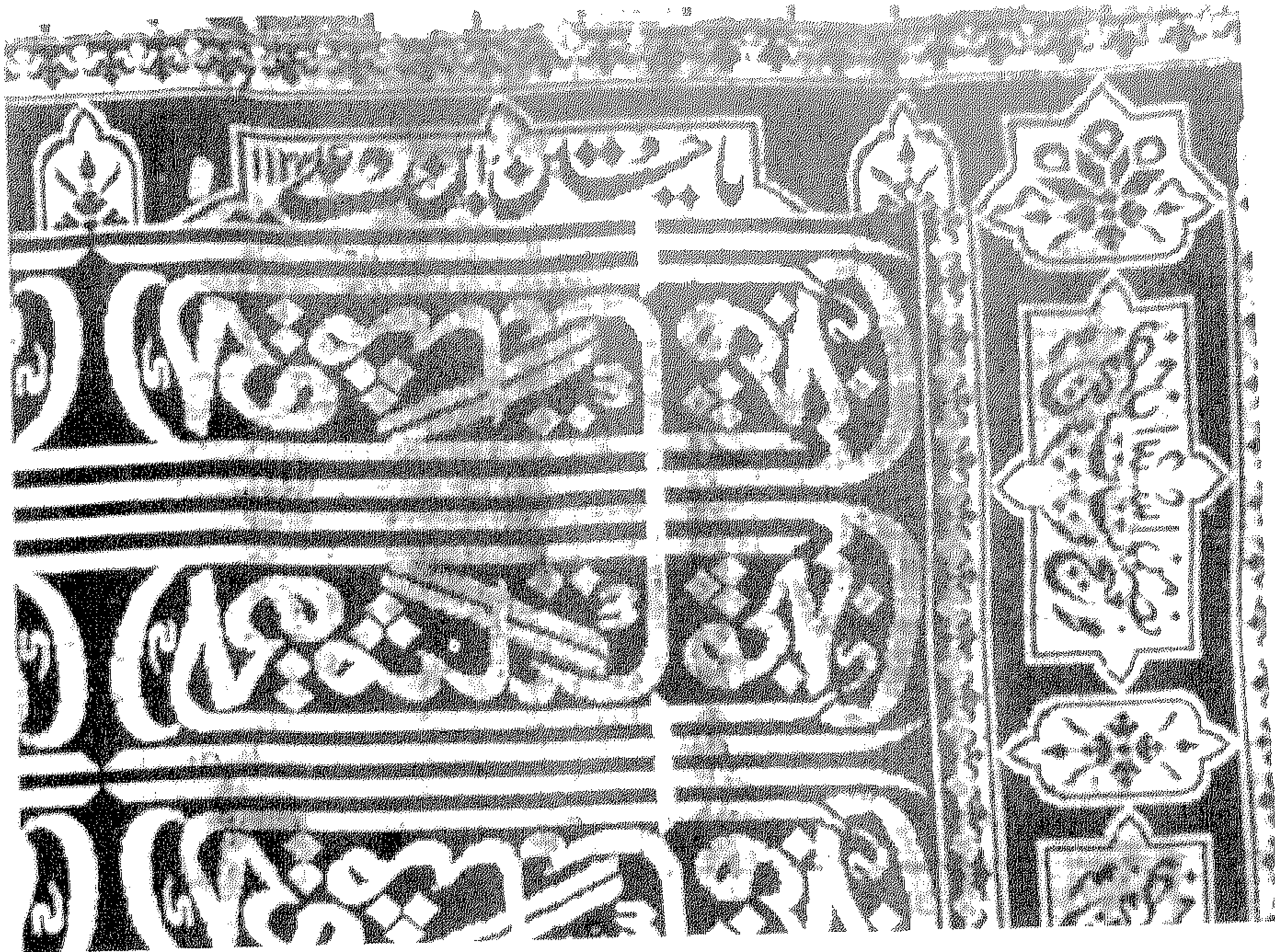
لوحة (٩٧) صحن من البرنز ، إيران ، القرن (١١-١٢ هـ / ١٧-١٨ م)
بمتحف كلية الآثار - جامعة القاهرة . رقم السجل
(١٥١٢) ينشر لأول مرة .



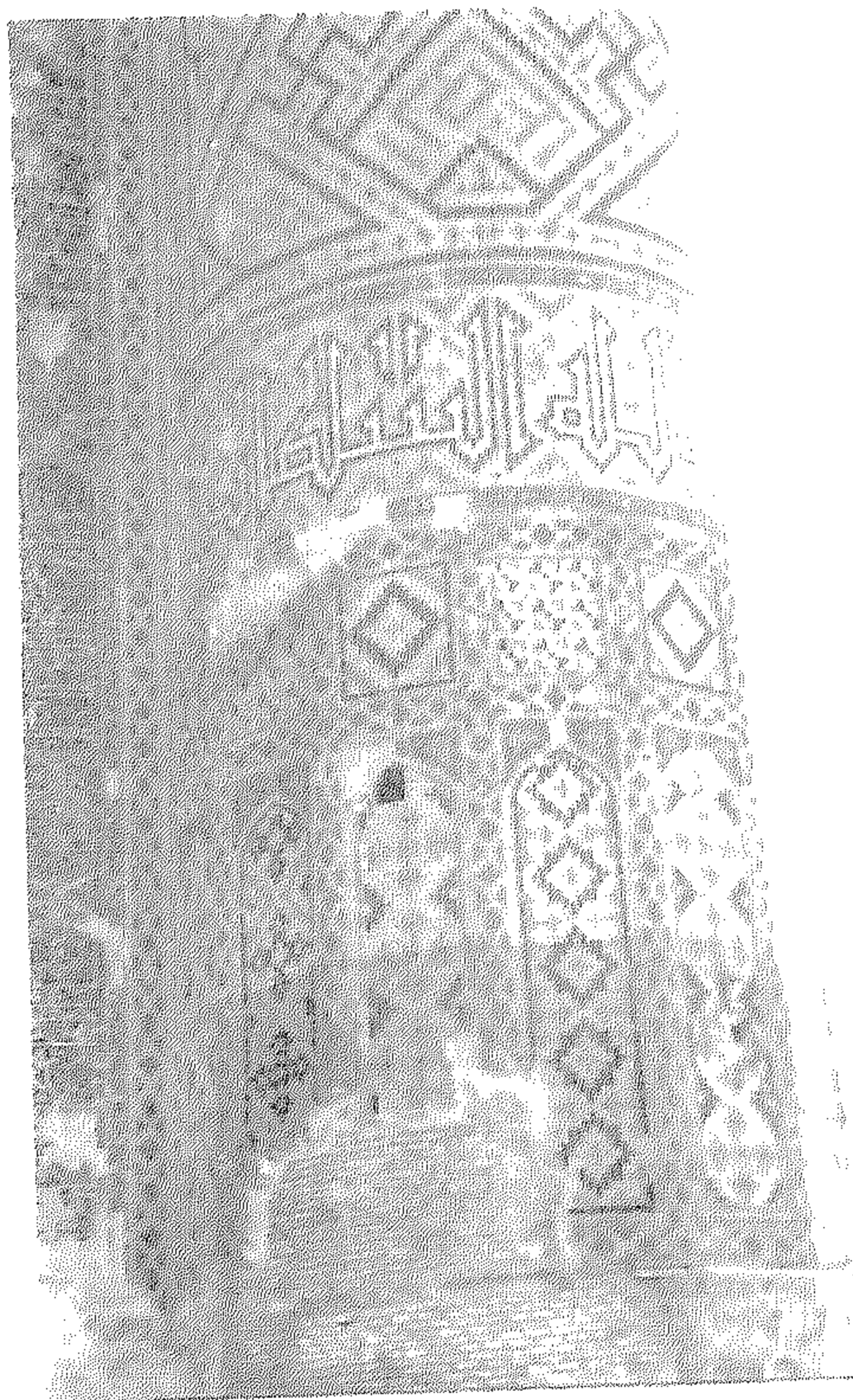
لوحة (٩٨) تفاصيل من اللوحة السابقة



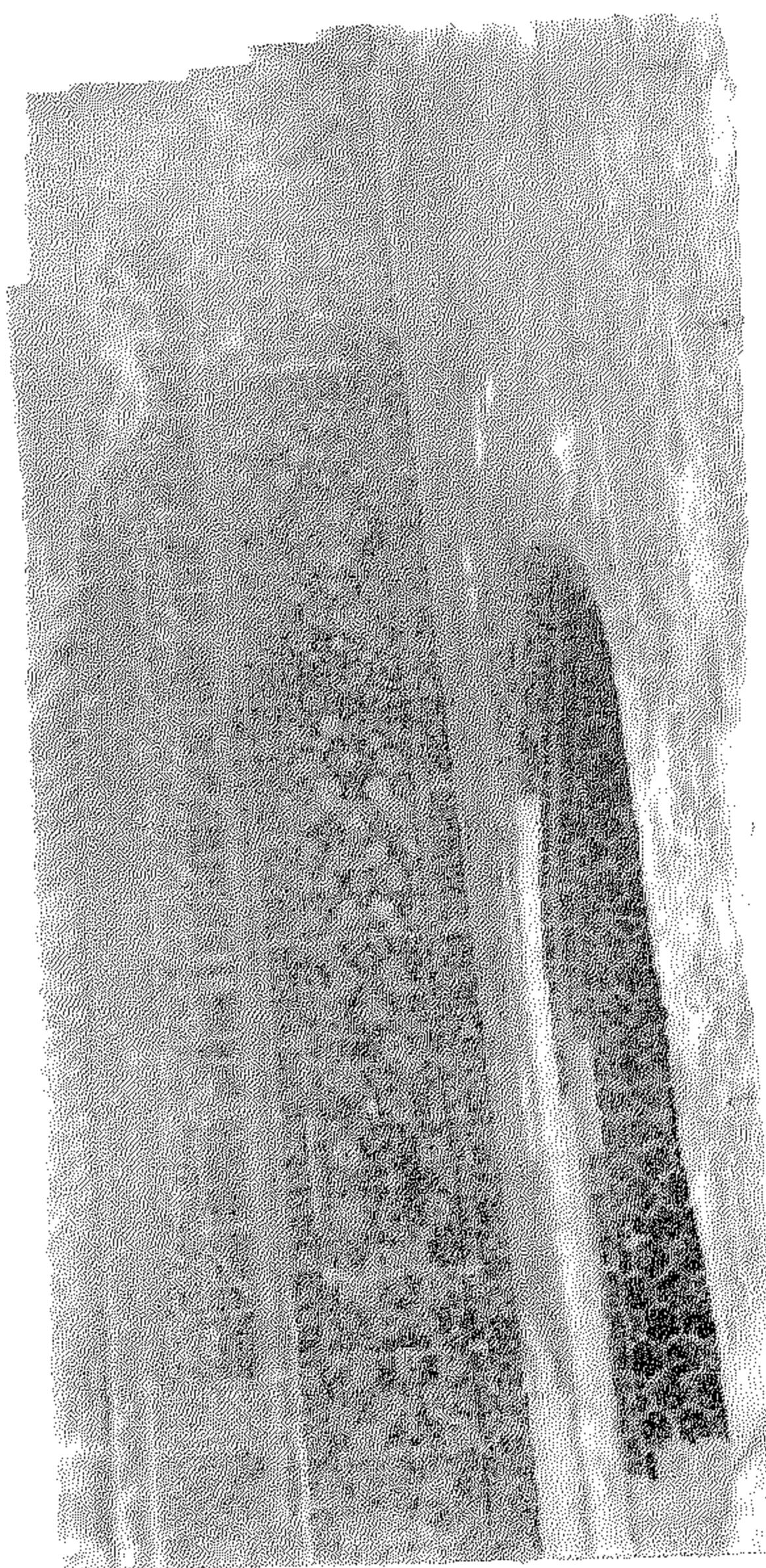
لوحة (٩٩) إناء من النحاس المكفت بالفضة، مصر القرن (٩٨ هـ / ١٥١٤ م) بمتحف كلية الآثار - جامعة القاهرة
رقم السجل (١٤٦٧) عن : زكى حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، شكل ٥٢٨، ص ١٧٣.



لوحة (١٠٠) قطعة من قماش الحرير، إيران، (١١٢٣ هـ / ١٧١٠ م) عن:
Welch : Calligraphy in the Arts of the Muslim world, fig . 64 , P.15.



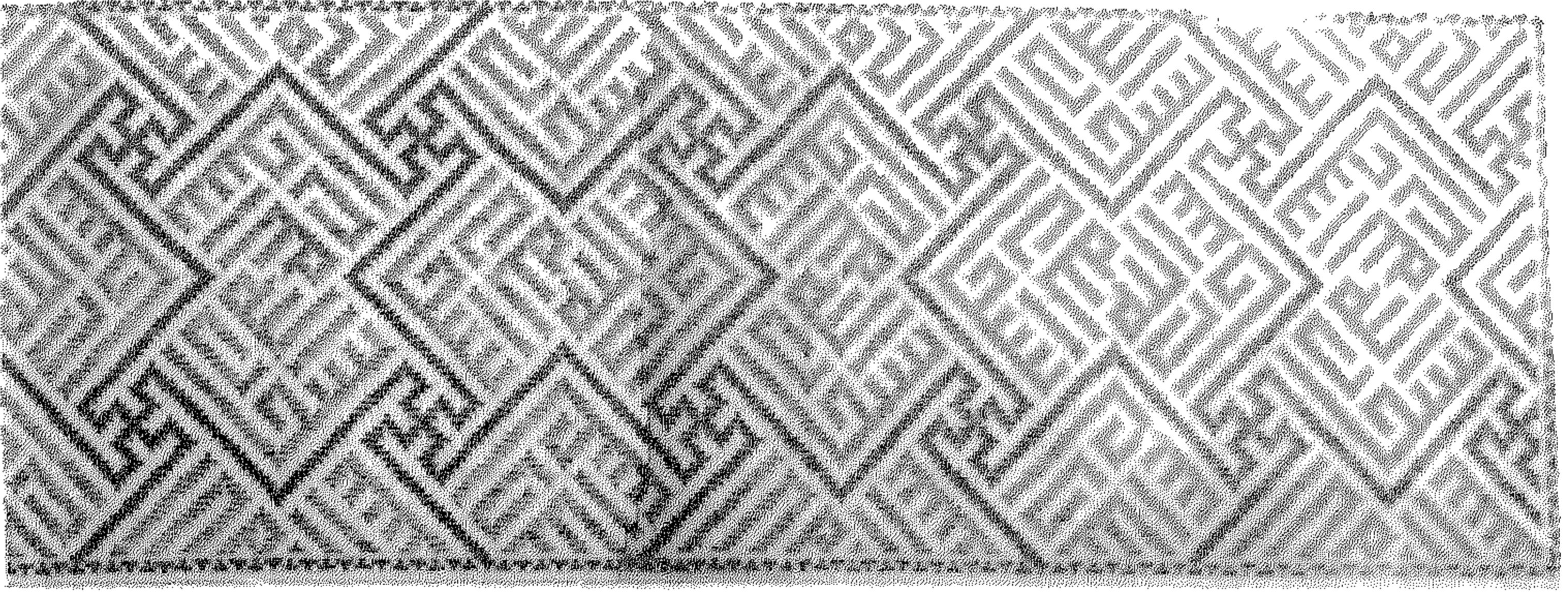
لوحة (١٠١) أحد جانبي كتلة مدخل «أق سراي» بمدينة شهر سيز.



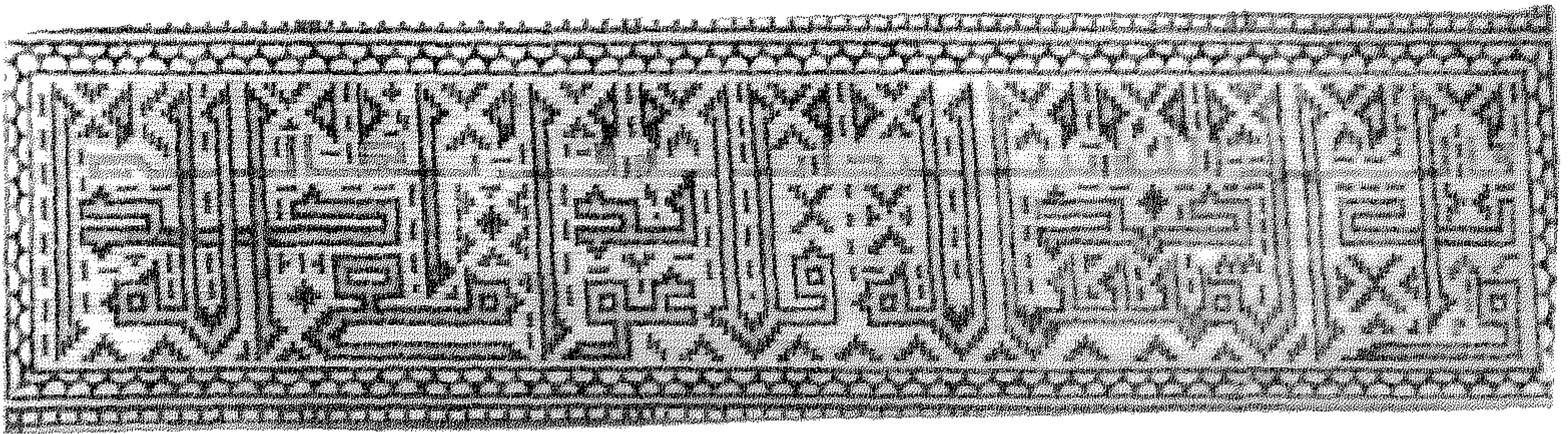
لوحة (١٠٢) نص كتابي بحجر مدخل أفق سراي ..



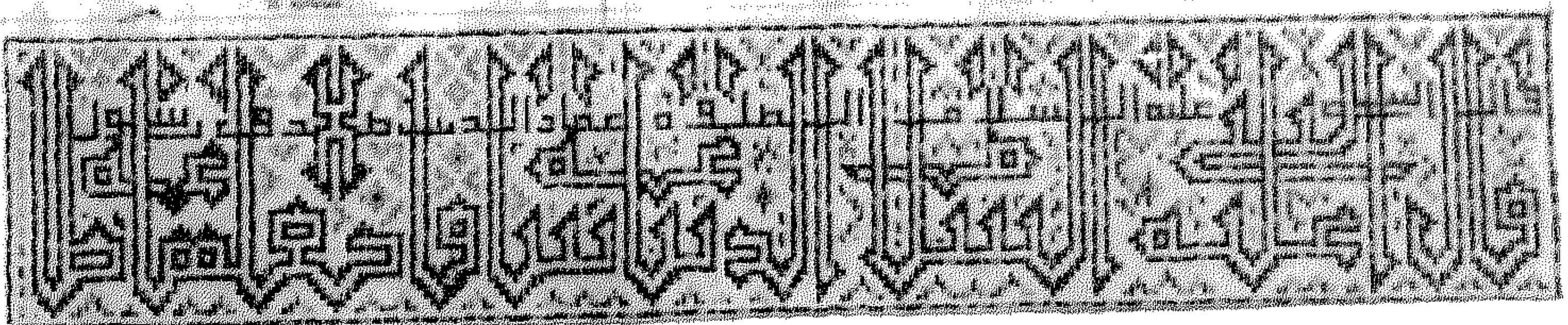
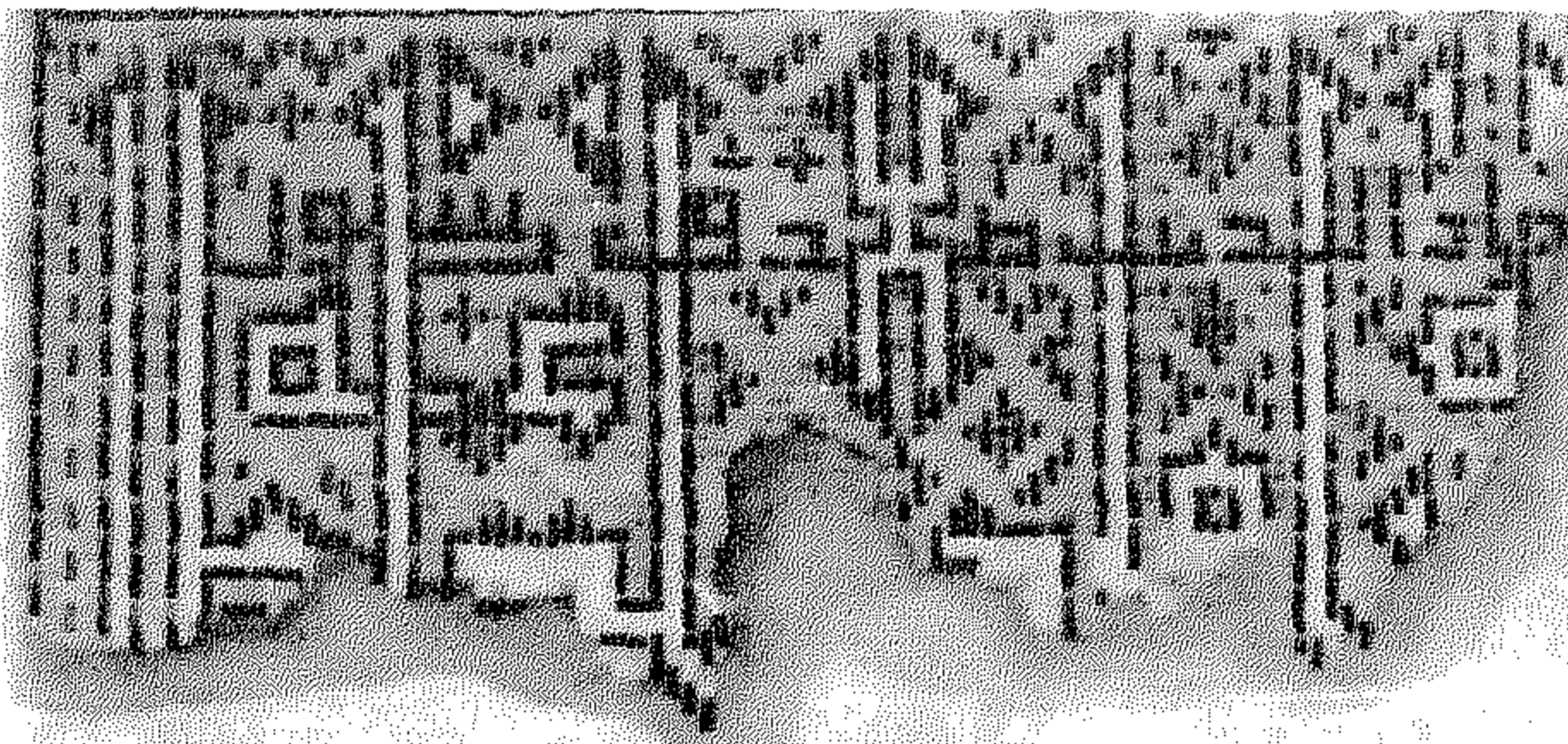
لوحة (١٠٣) أحد النصوص الكتابية بالمدخل الرئيسي لمسجد بيبي خانم
عن : آثار الإسلام التاريخية بالاتحاد السوفيتي.



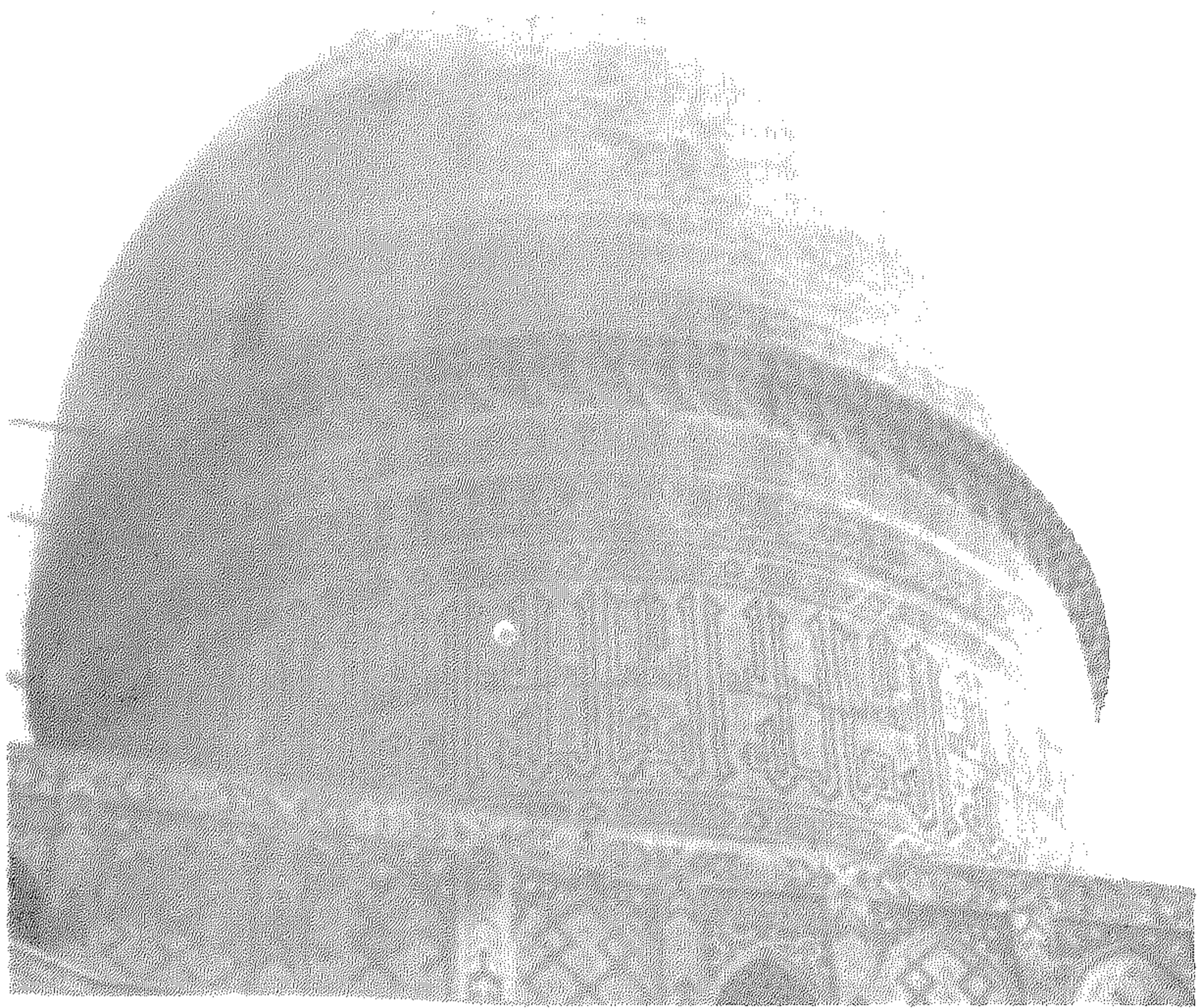
لوحة (١٠٤) نص كتابي بالواجهة الشرقية الرئيسية لمسجد بيبي خانم
صورة أرشيفية بمعهد ترميم الآثار بمدينة طشقند، تنشر لأول مرة.



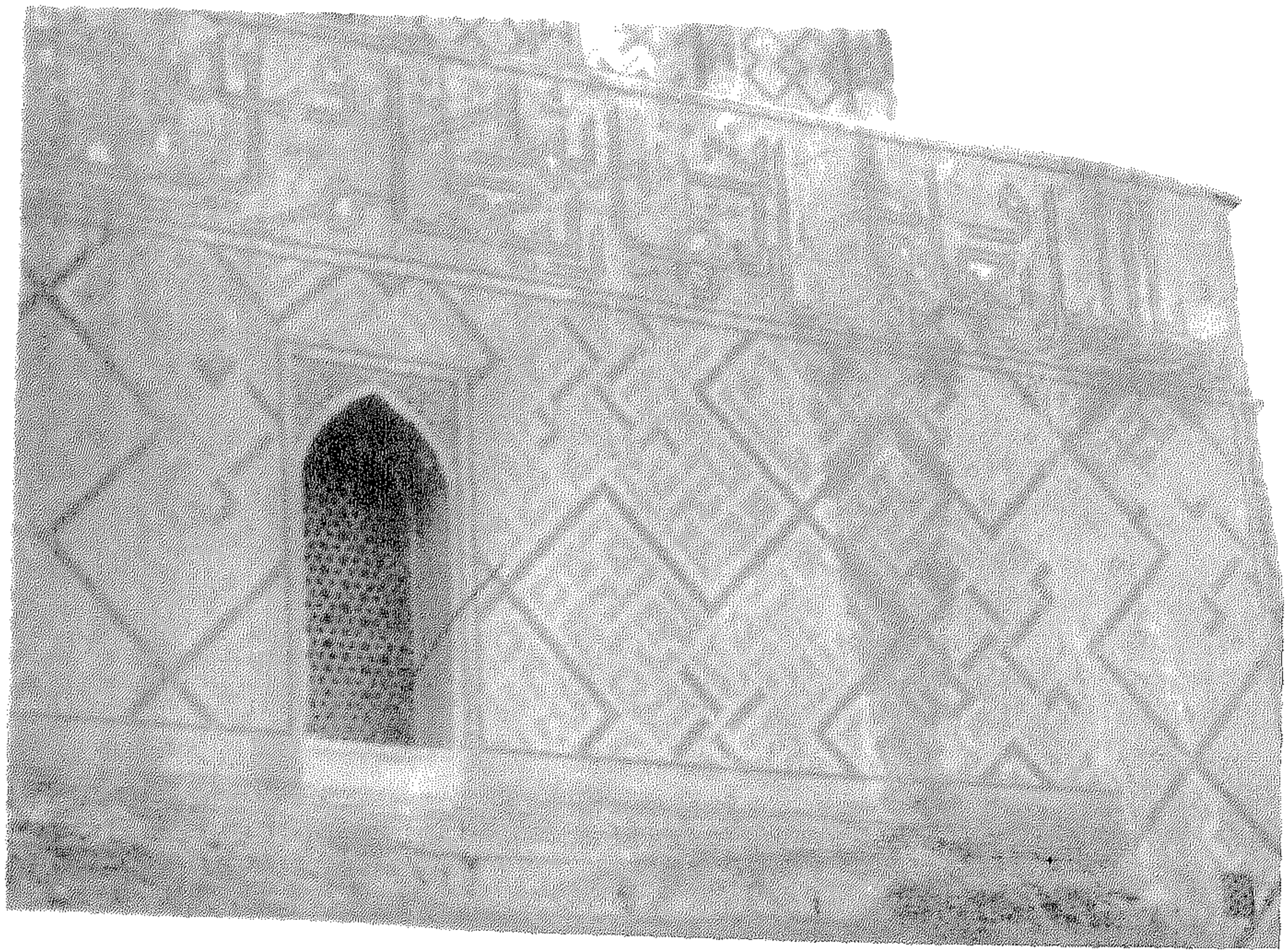
لوحة (١٠٥) نص كتابي بالواجهة الشرقية لمسجد بيبي خانم
صورة أرشيفية بمعهد ترميم الآثار بمدينة طشقند، تنشر لأول مرة.



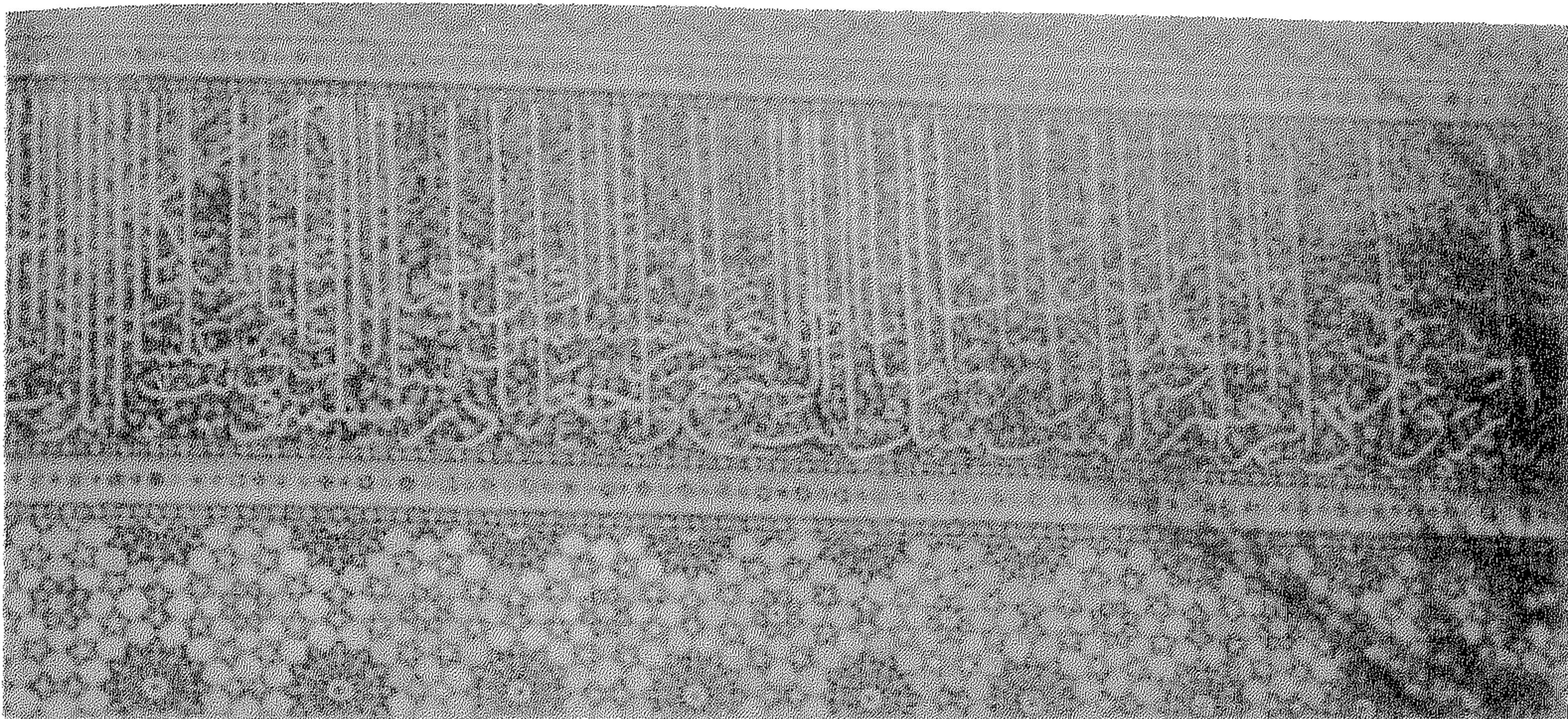
لوحة (١٠٦) نص كتابي بالواجهة الشرقية لمسجد بيبي خانم
صورة أرشيفية بمعهد ترميم الآثار طشقند، تنشر لأول مرة.



لوحة (١٠٧) إحدى قباب مسجد بيبي خانم بسمرقند.



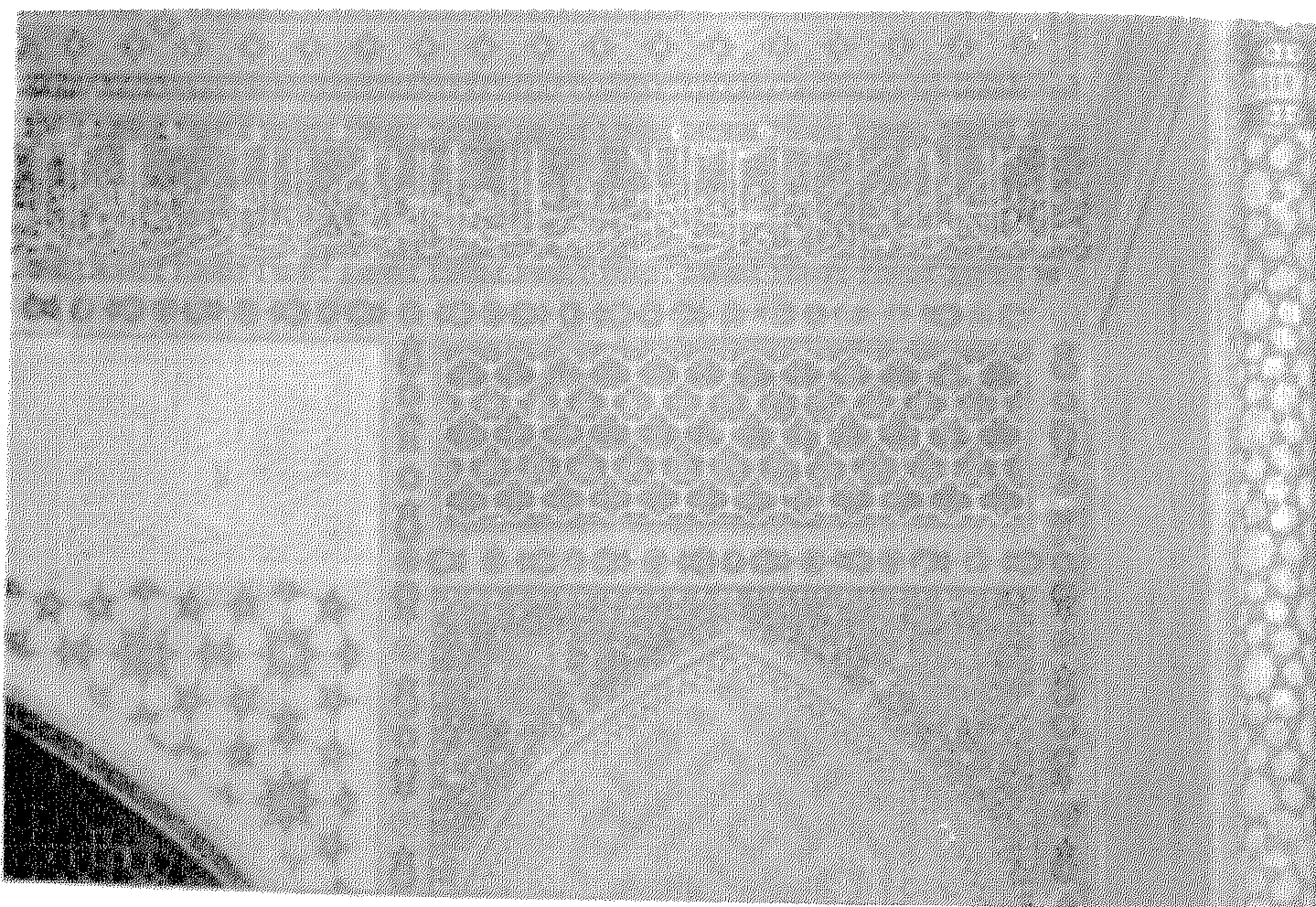
لوحة (١٠٨) الجدار الشمالي للأيوان الغربي - الرئيس - لمسجد بيبي خانم .



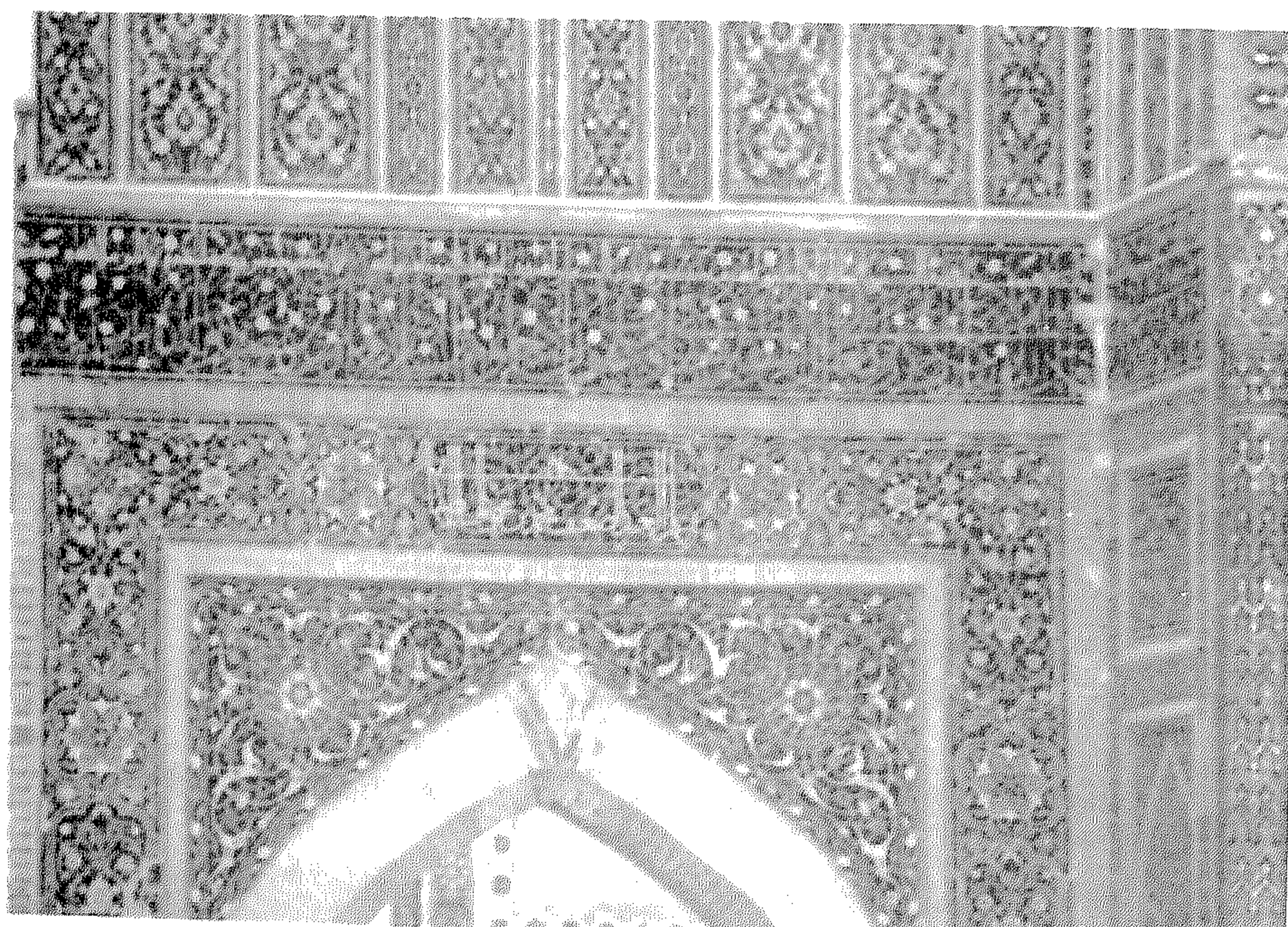
لوحة (١٠٩) أعلى واجهة الريوان الغربي لمسجد بيبي خانم.



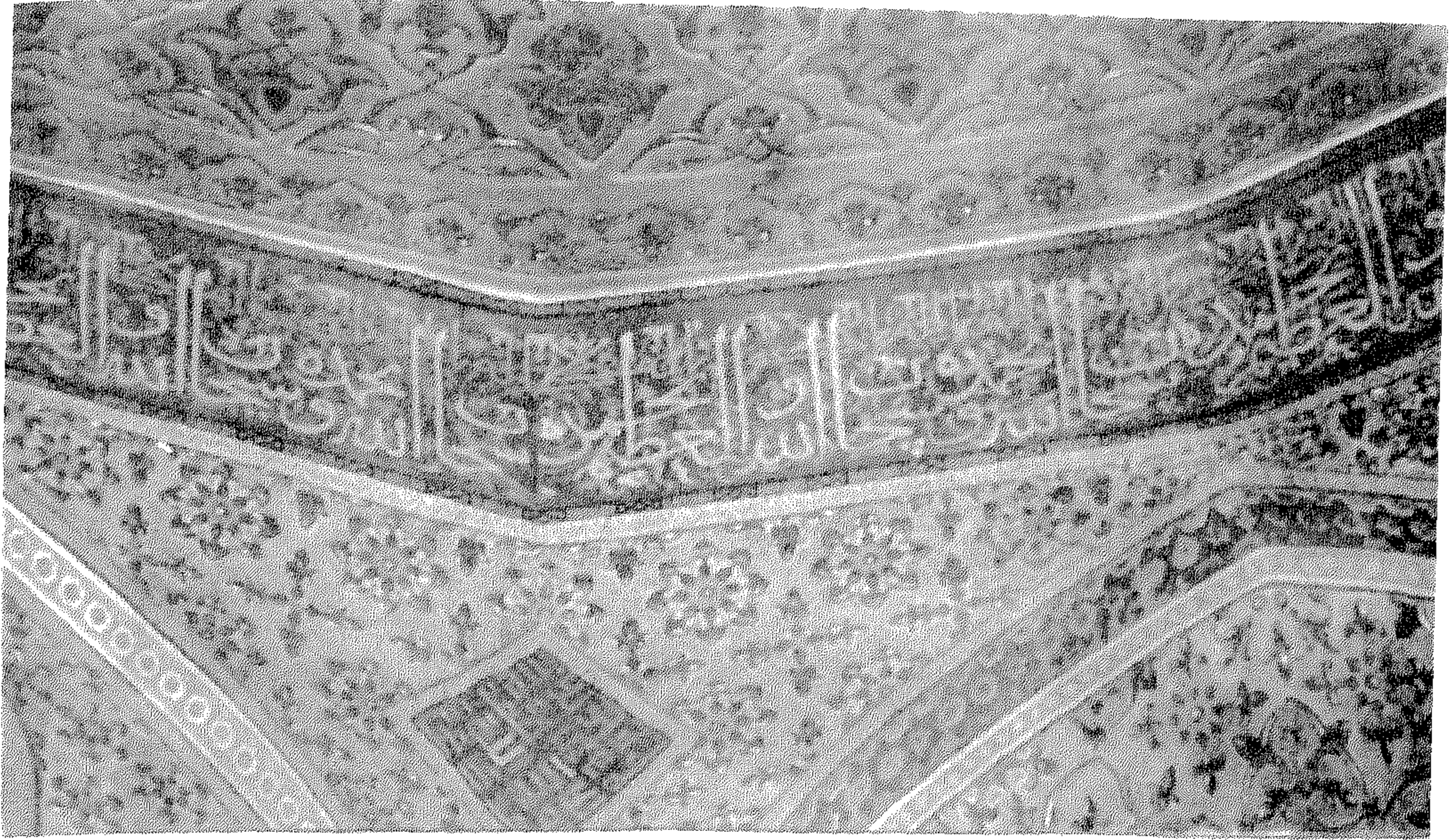
لوحة (١١٠) نص كتابي داخل الايوان الغربي لمسجد بيبي خانم.



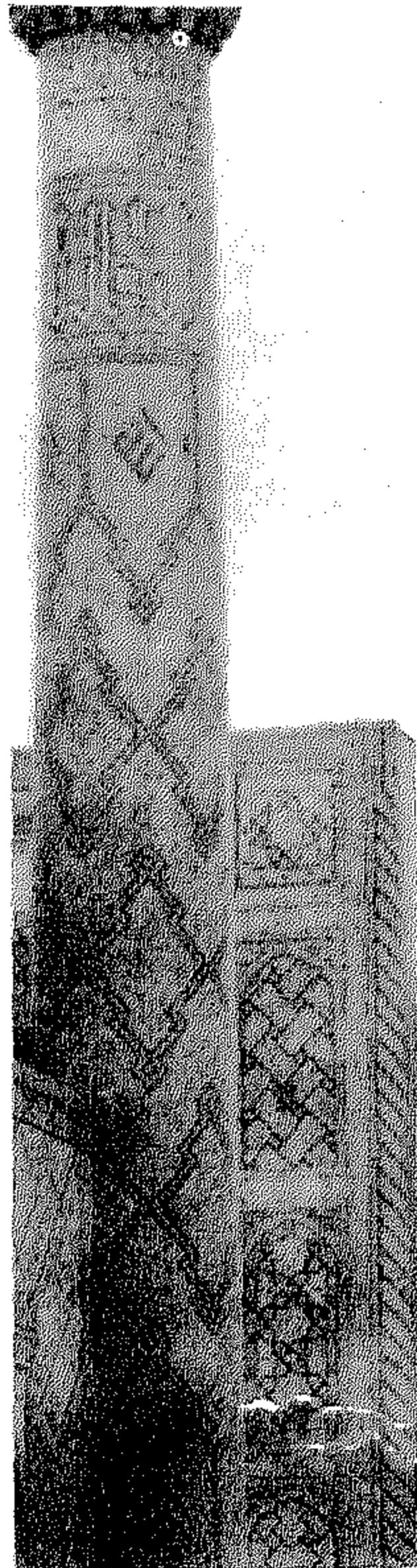
لوحة (١١١) صدر الايوان الغربى لمسجد بيبي خانم.



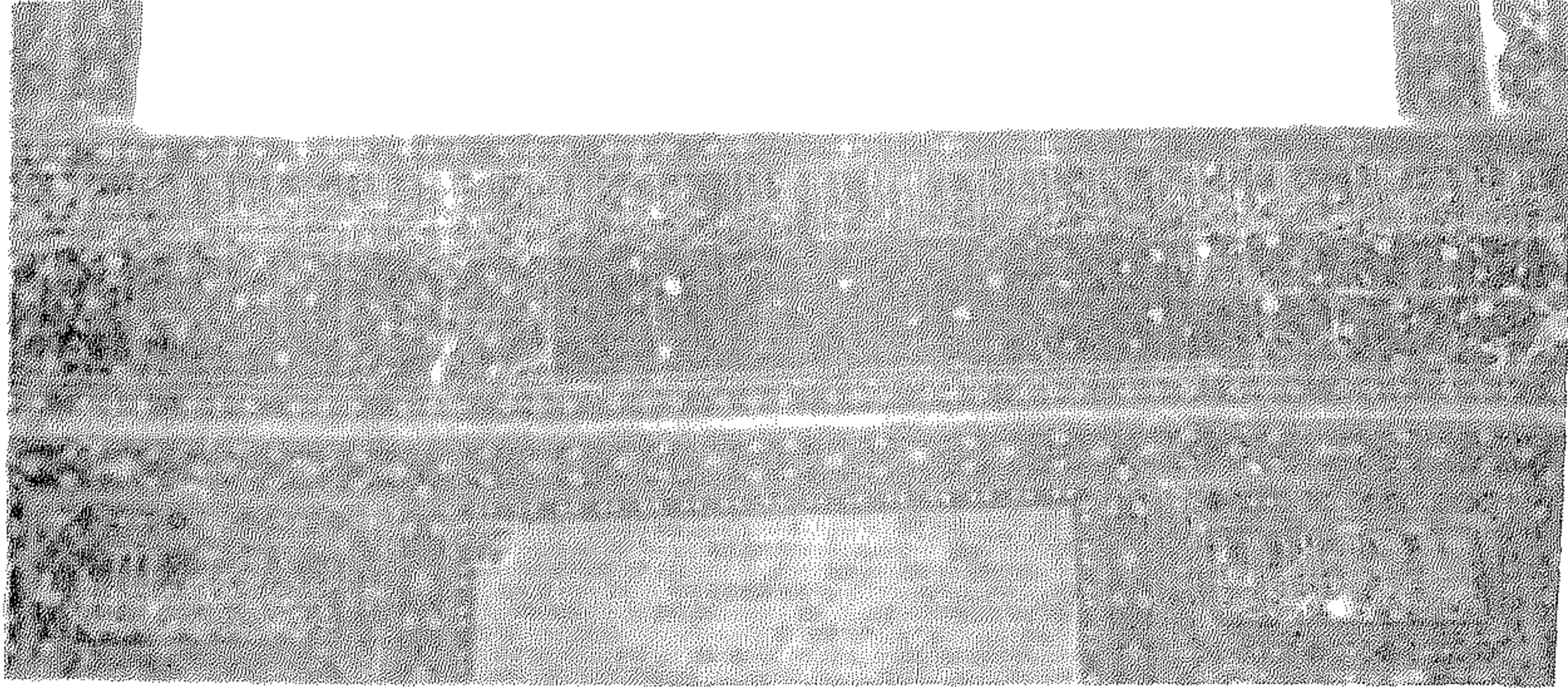
لوحة (١١٢) حجر مدخل ضريح كور أمير بسمرقند.



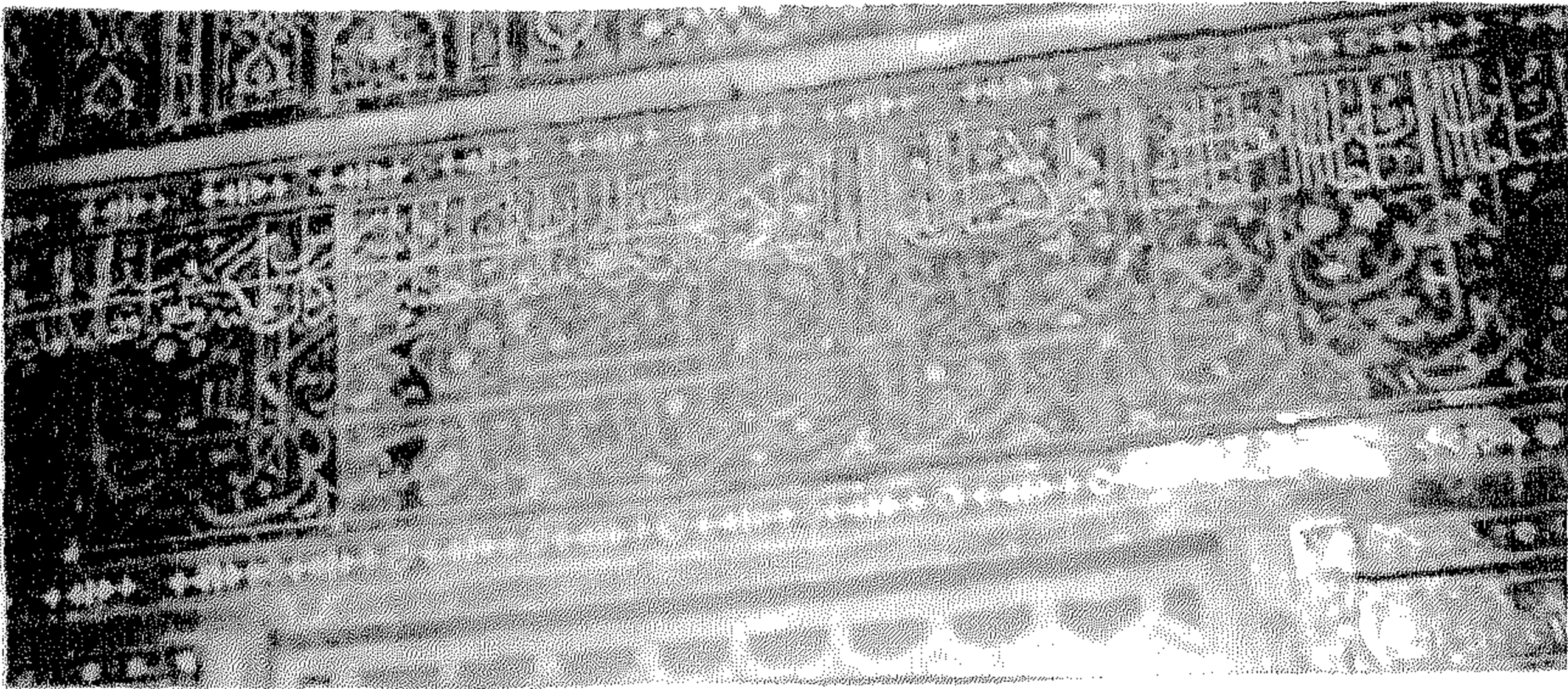
لوحة (١١٣) منطقة انتقال القبّة التي تغطّي ضريح كور أمير.



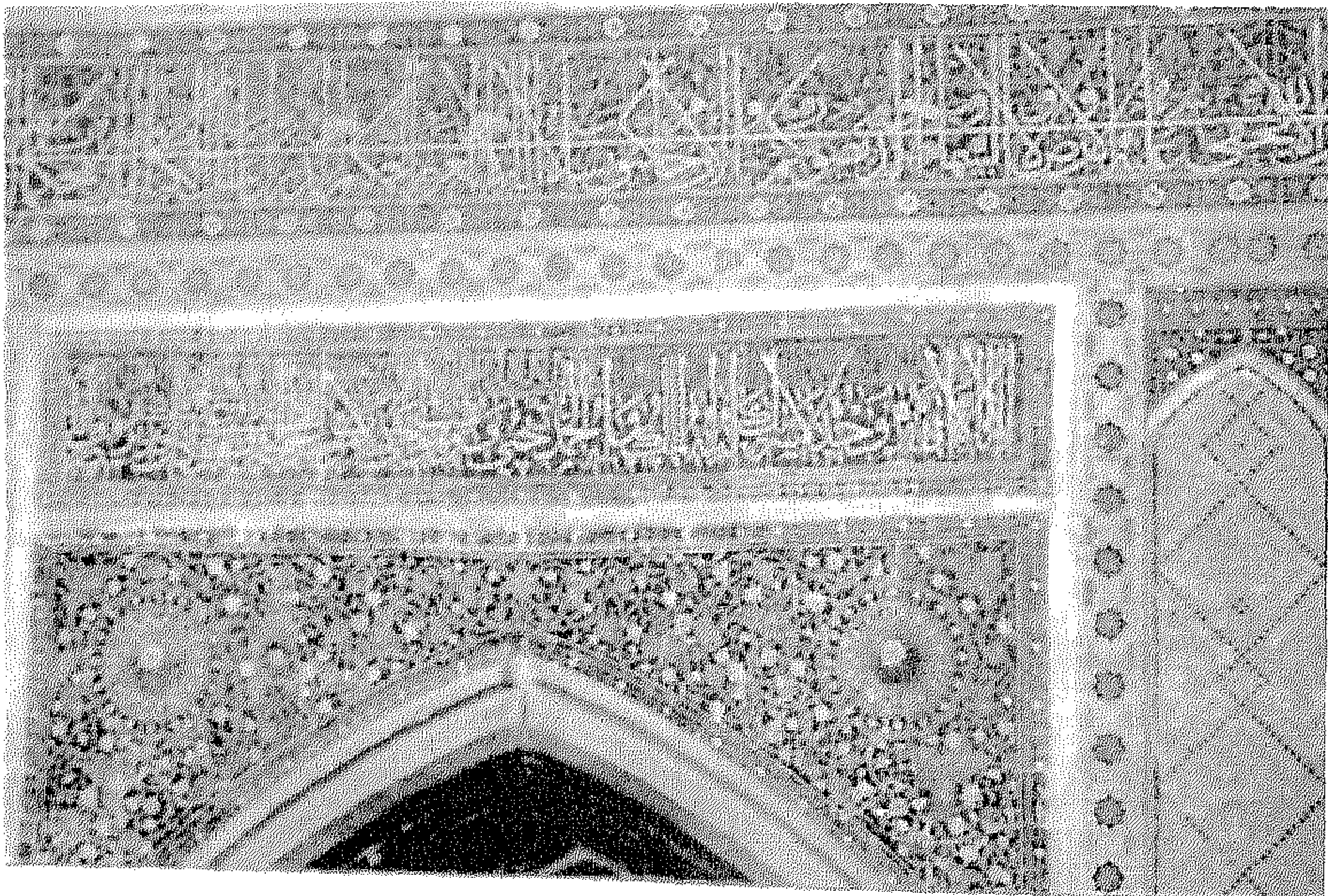
لوحة (١١٤) المئذنة الجنوبية الشرقية لمدرسة مرزا ألغ بيك بسمرقند.



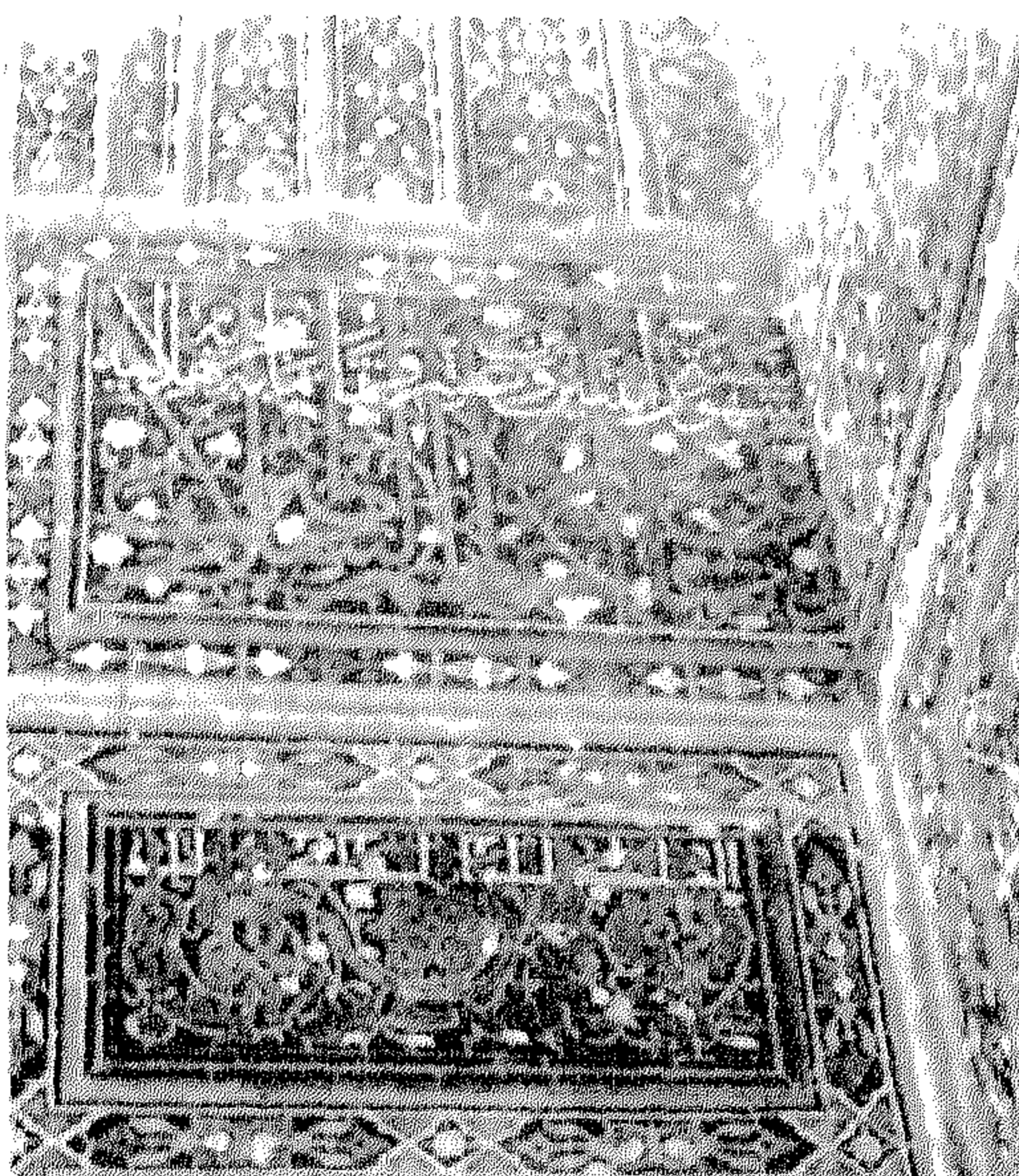
لوحة (١١٥) حجر المدخل الرئيسي - الشرقي - لمدرسة الغ ببيك بسمرقند.



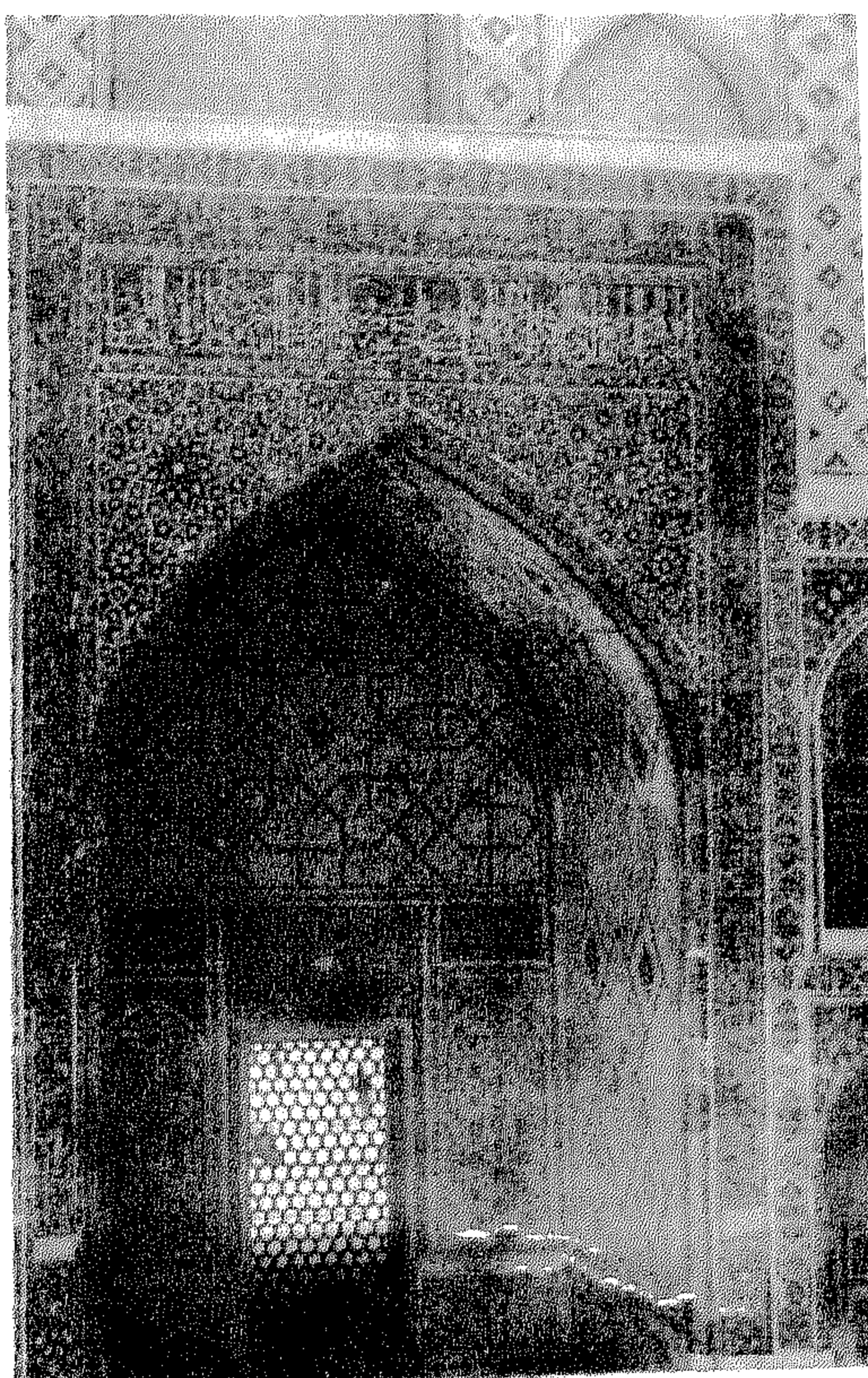
لوحة (١١٦) نص كتابي يعلو النافذة التي تتوسط حجر مدخل مدرسة الغ ببيك بسمرقند.



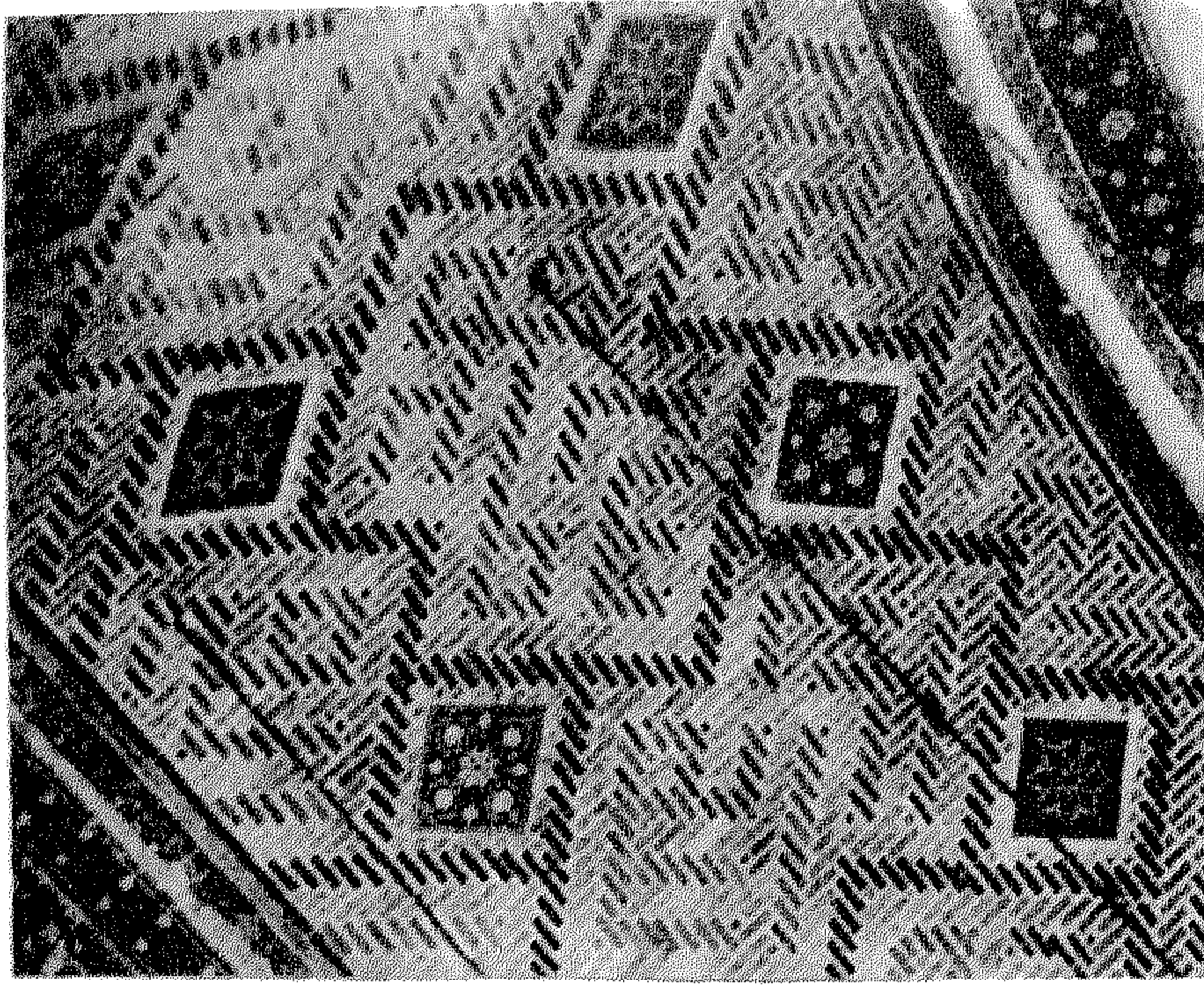
لوحة (١١٧) نص كتابي يعلو النافذة التي تتوسط حجر مدخل مدرسة الغ ببيك بسمرقند.



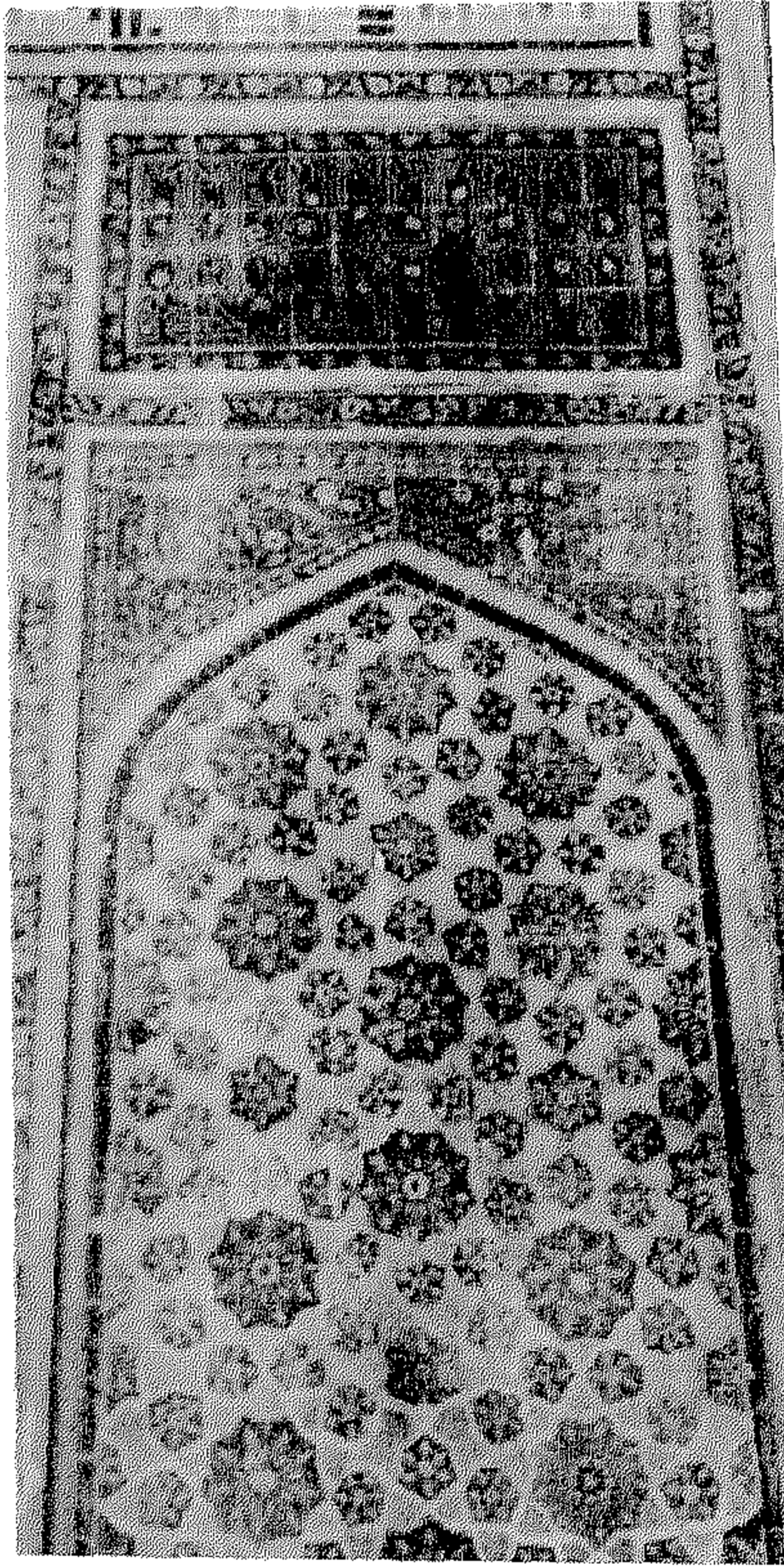
لوحة (١١٨) الجانب الأيسر من الإيوان الغربى
الرئيسى - لمدرسة ألغ ببيك بسمرقند.



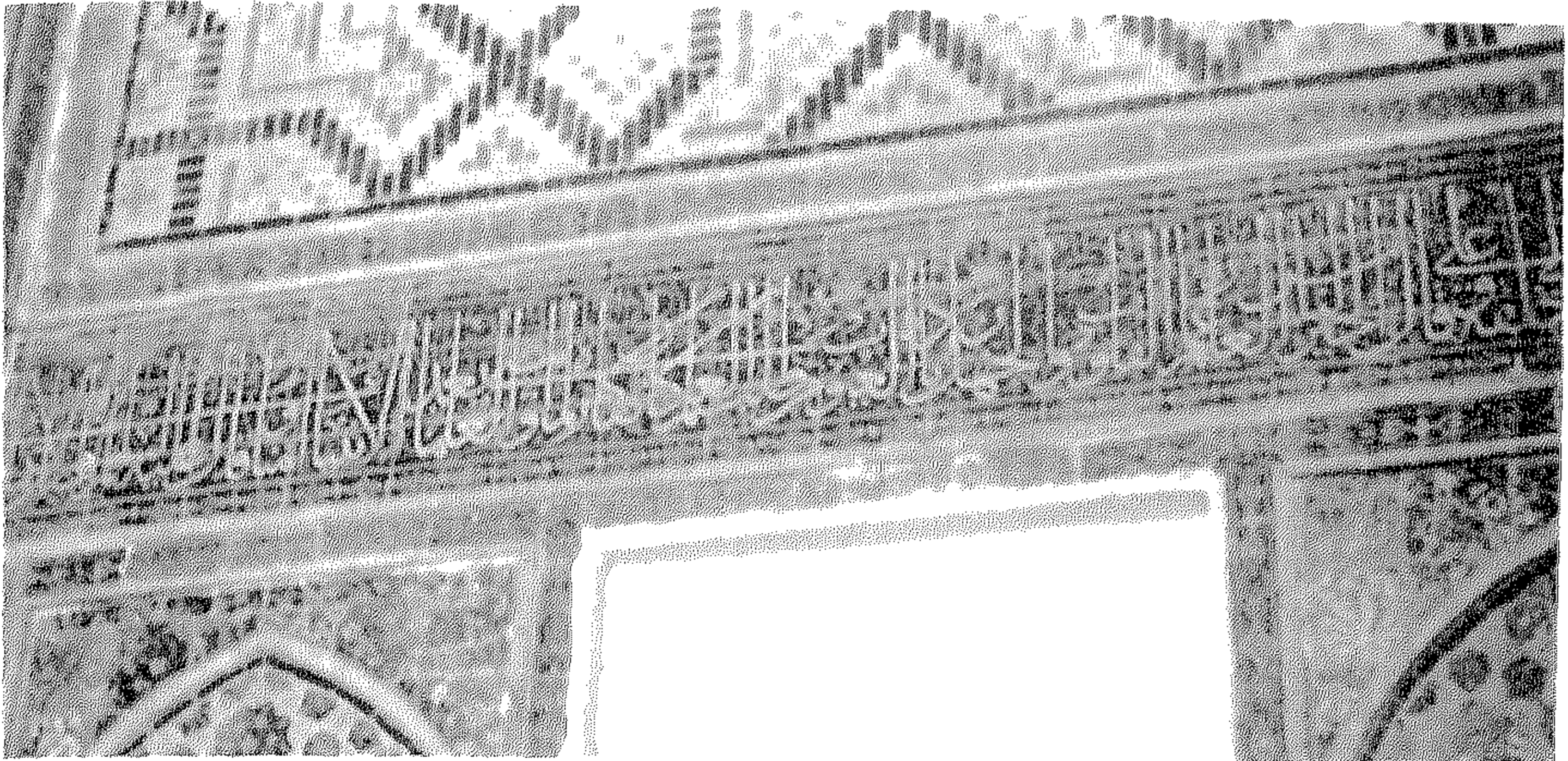
لوحة (١١٩) واجهة الإيوان الشرقى لمدرسة ألغ ببيك بسمرقند.



لوحة (١٢٠) باطن عقد الايوان الغربى
لمدرسة ألغ بيك بسمرقند.



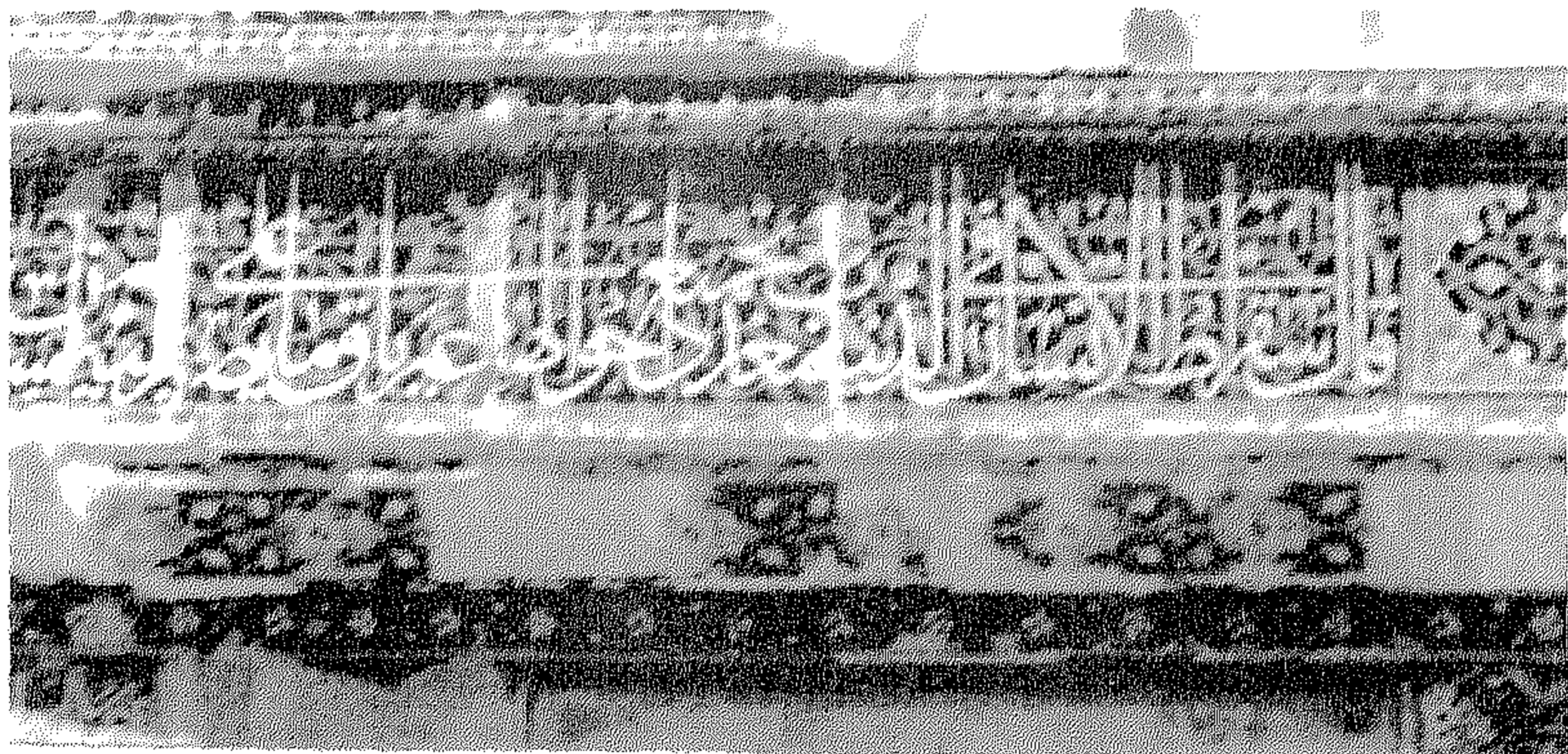
لوحة (١٢١) الجانب الأيمن من واجهة الايوان الغربى
لمدرسة ألغ بيك بسمرقند.



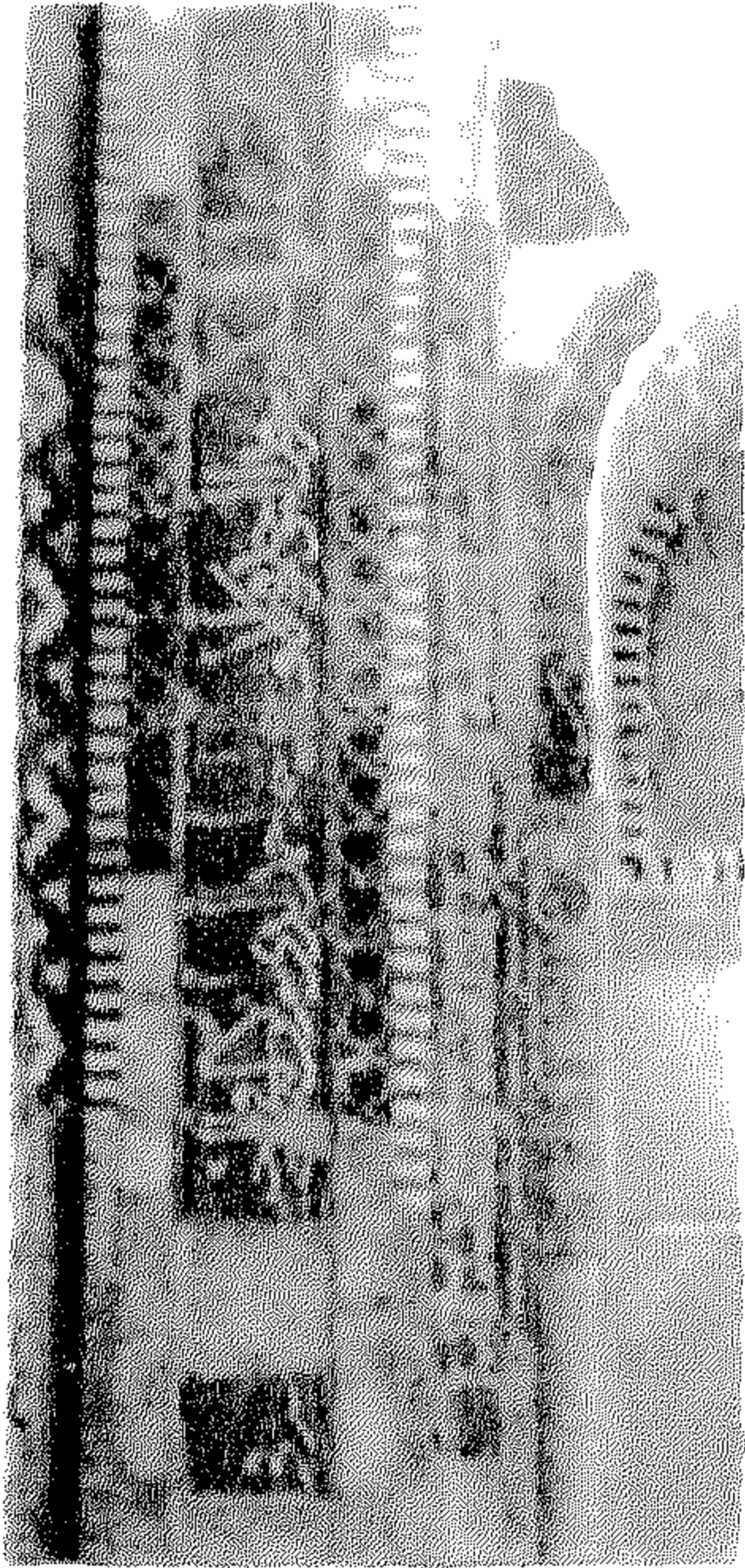
لوحة (١٢٢) نص كتابي بصدرا الإيوان الجنوبي لمدرسة ألغ بيك بسمرقند.



لوحة (١٢٣) نص كتابي أعلى واجهة الإيوان الشمالي لمدرسة ألغ بيك بسمرقند.



لوحة (١٢٤) نص كتابي بالجانب الأيمن من كتلة مدخل ضريح شرين أقا بسمرقند.



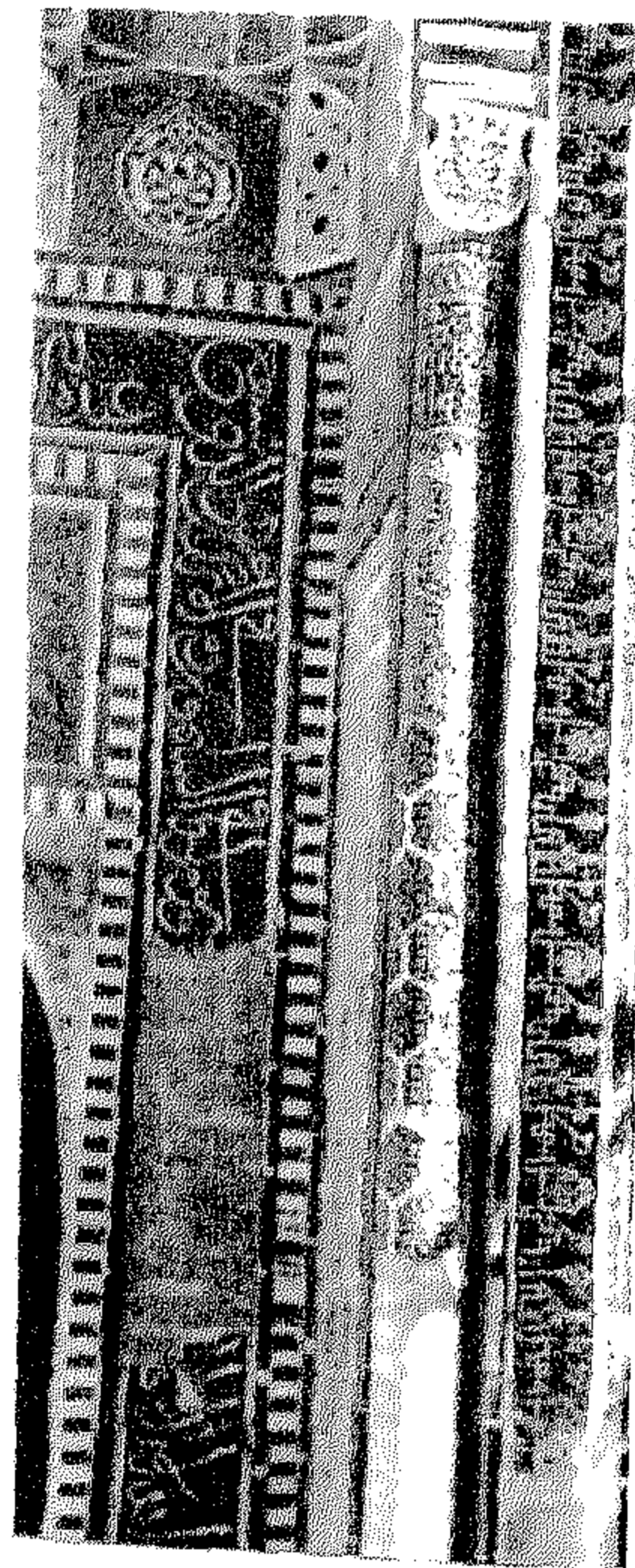
لوحة (١٢٦) الجانب الأيسر من واجهة
ضريح خواجه أحمد بسمرقند.



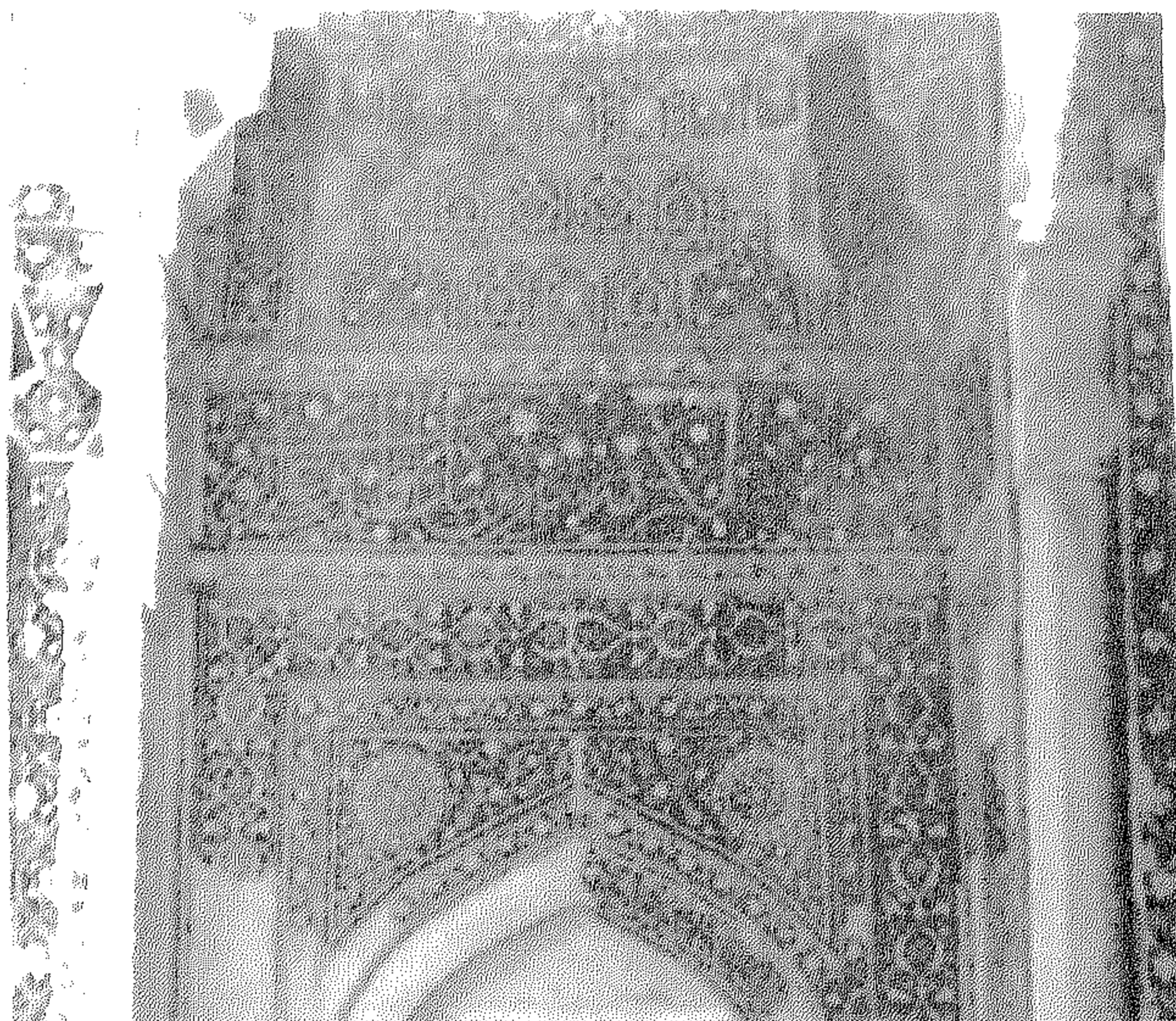
لوحة (١٢٥) نص كتابي بواجهة
ضريح القاضي زاده الرومي بسمرقند.



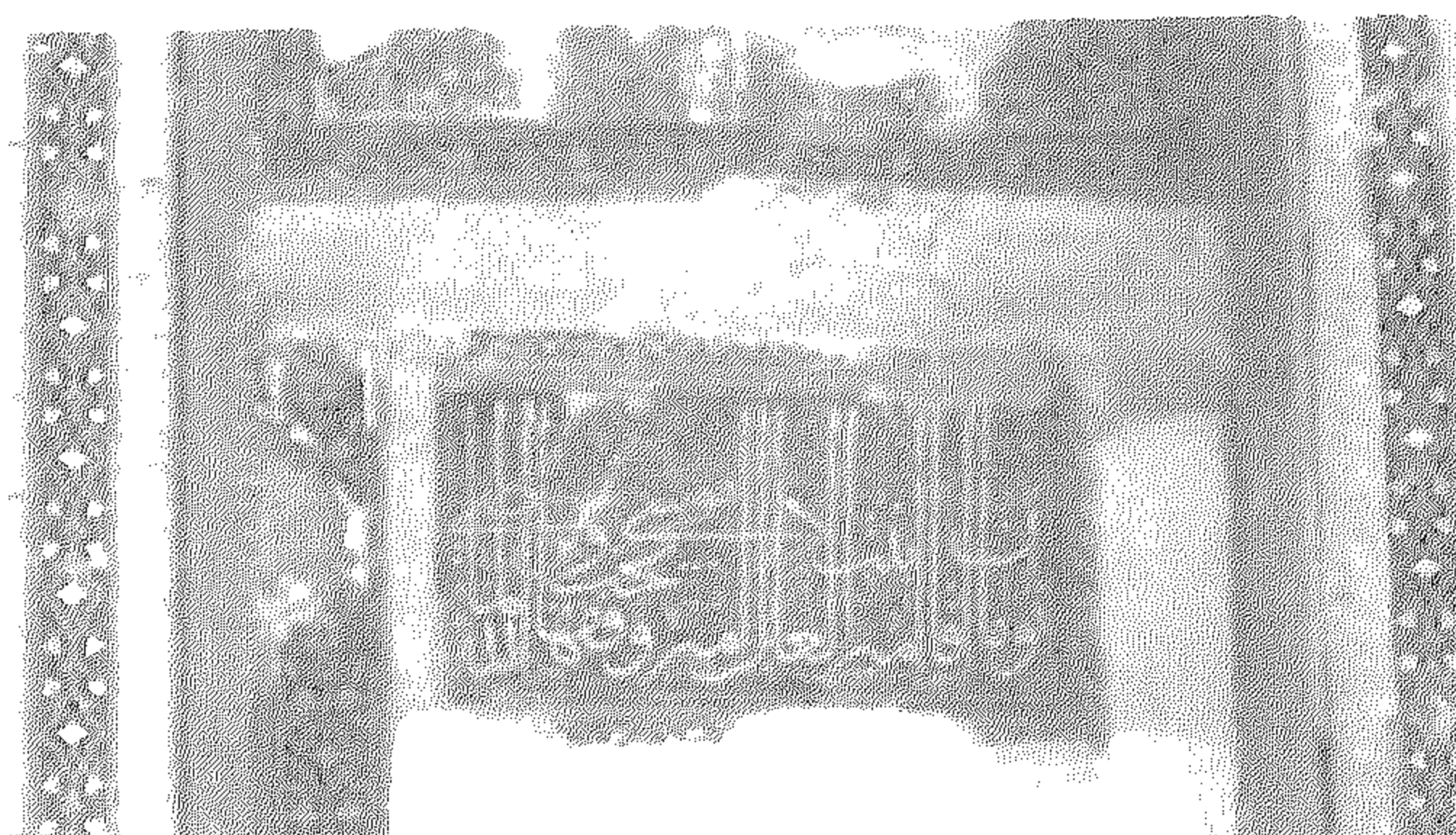
لوحة (١٢٨) نص كتابي على أحد جانبي
مدخل ضريح توغلواقا بسمرقند.



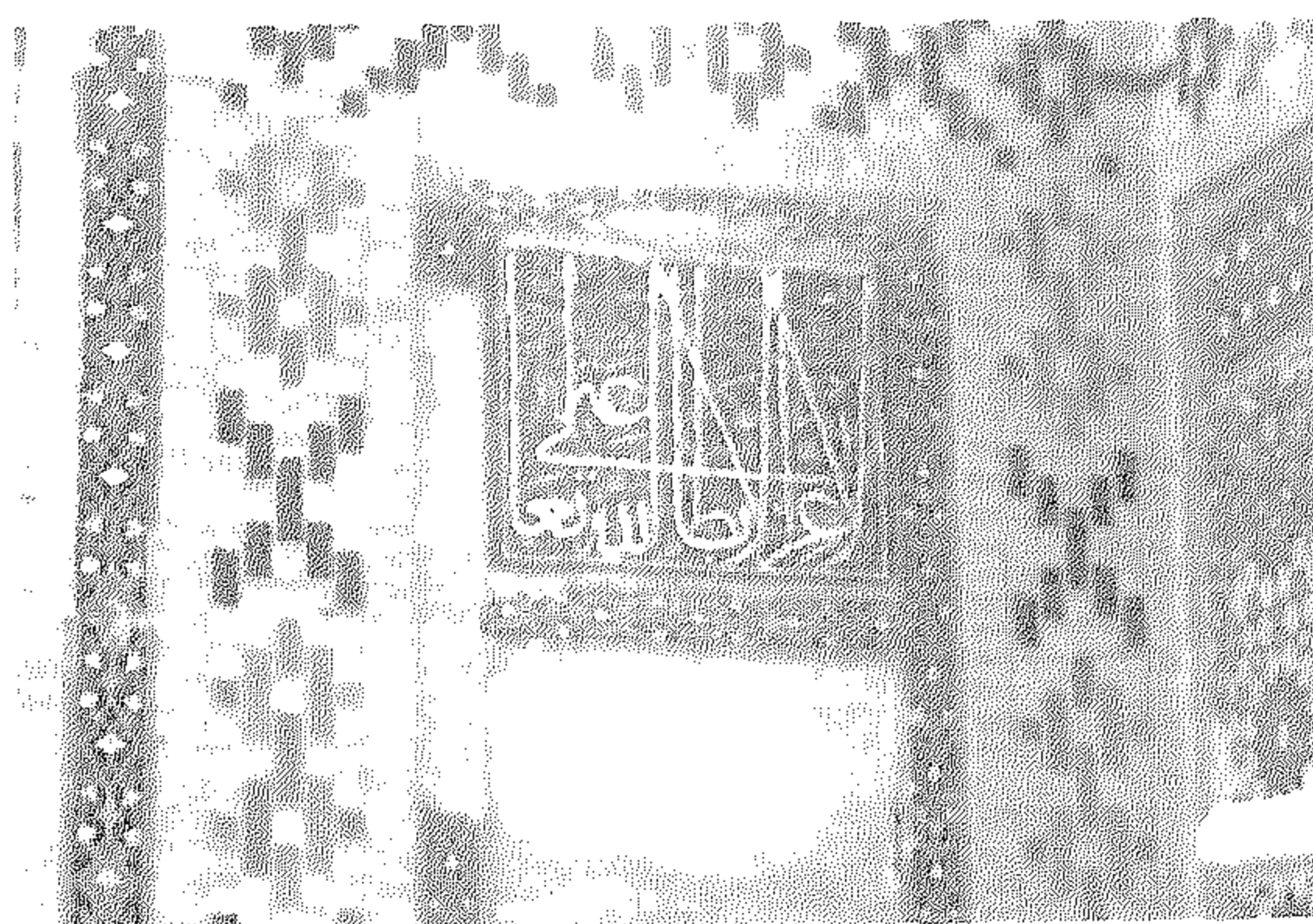
لوحة (١٢٧) نص كتابي على أحد جانبي
مدخل أحد الأضرحة بمجمع شاه زنده.



لوحة (١٢٩) نص كتابي بحجر مدخل ضريح شرين آقا.



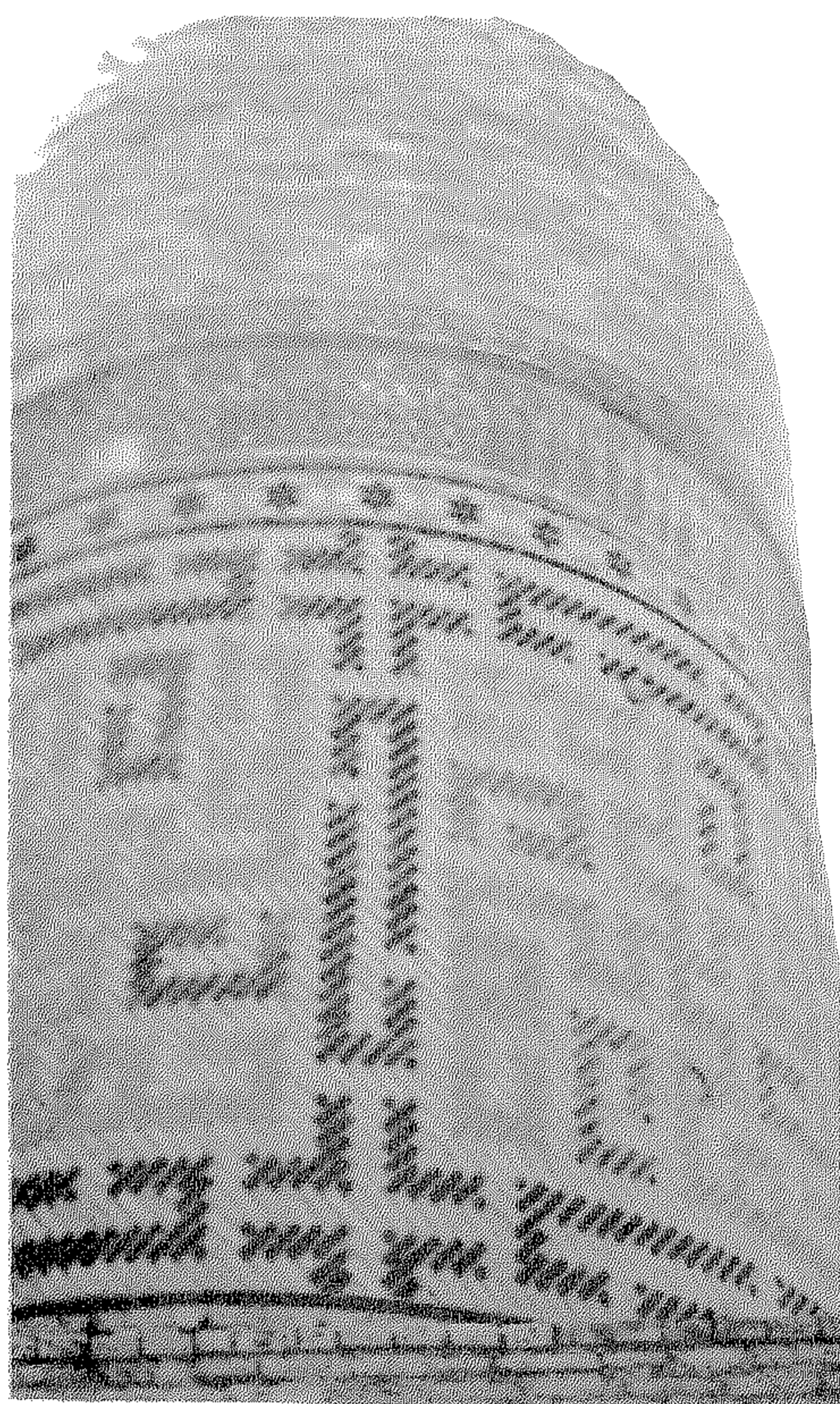
لوحة (١٣٠) نص كتابي بواجهة ضريح تومان آقا.



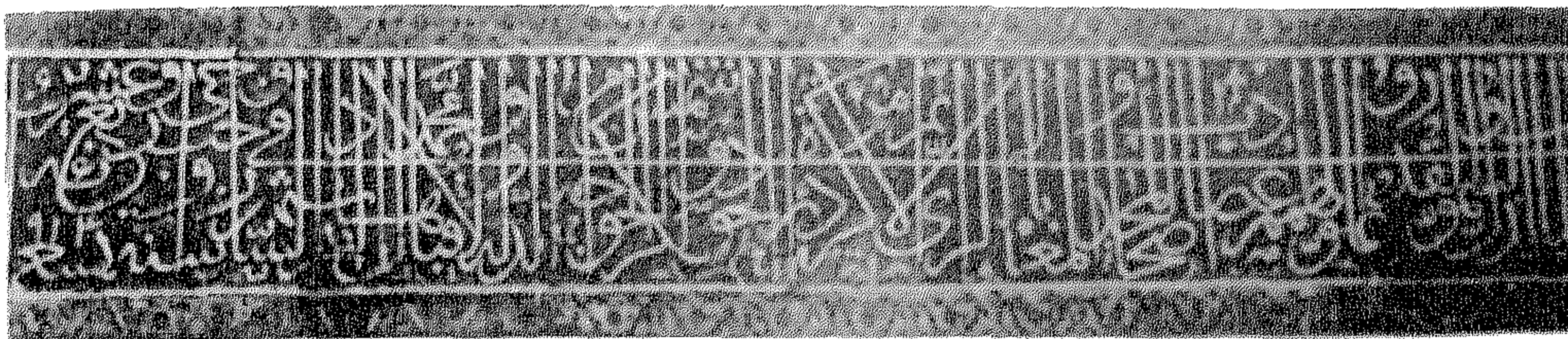
لوحة (١٣١) نص كتابي آخر بواجهة ضريح تومان آقا.



لوحة (١٣٢) نص كتابي بأعلى مدخل ضريح قثم بن العباس بسمرقند.



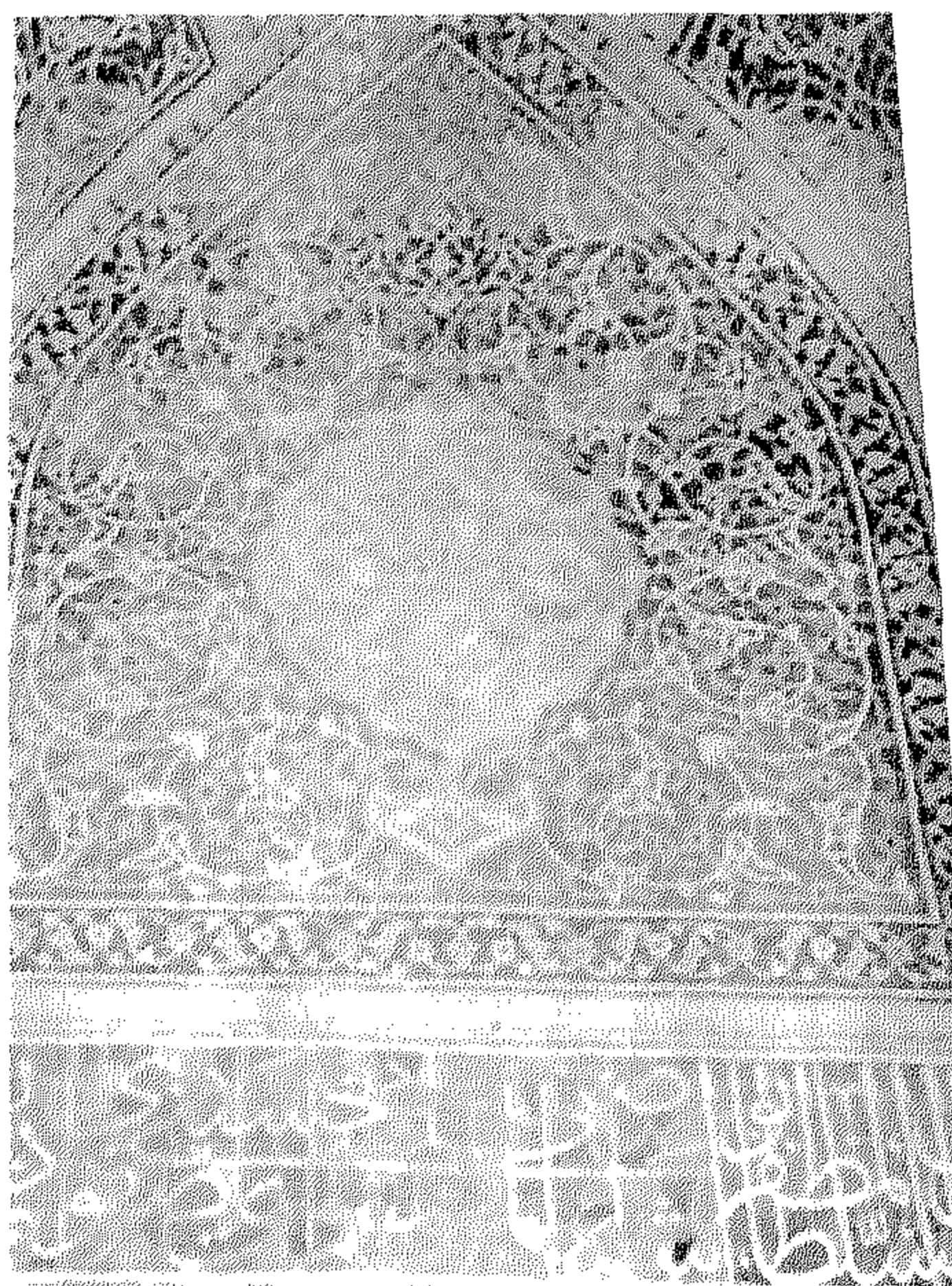
لوحة (١٣٣) إحدى قبتي ضريح القاضي زاده الرومي بسمرقند.



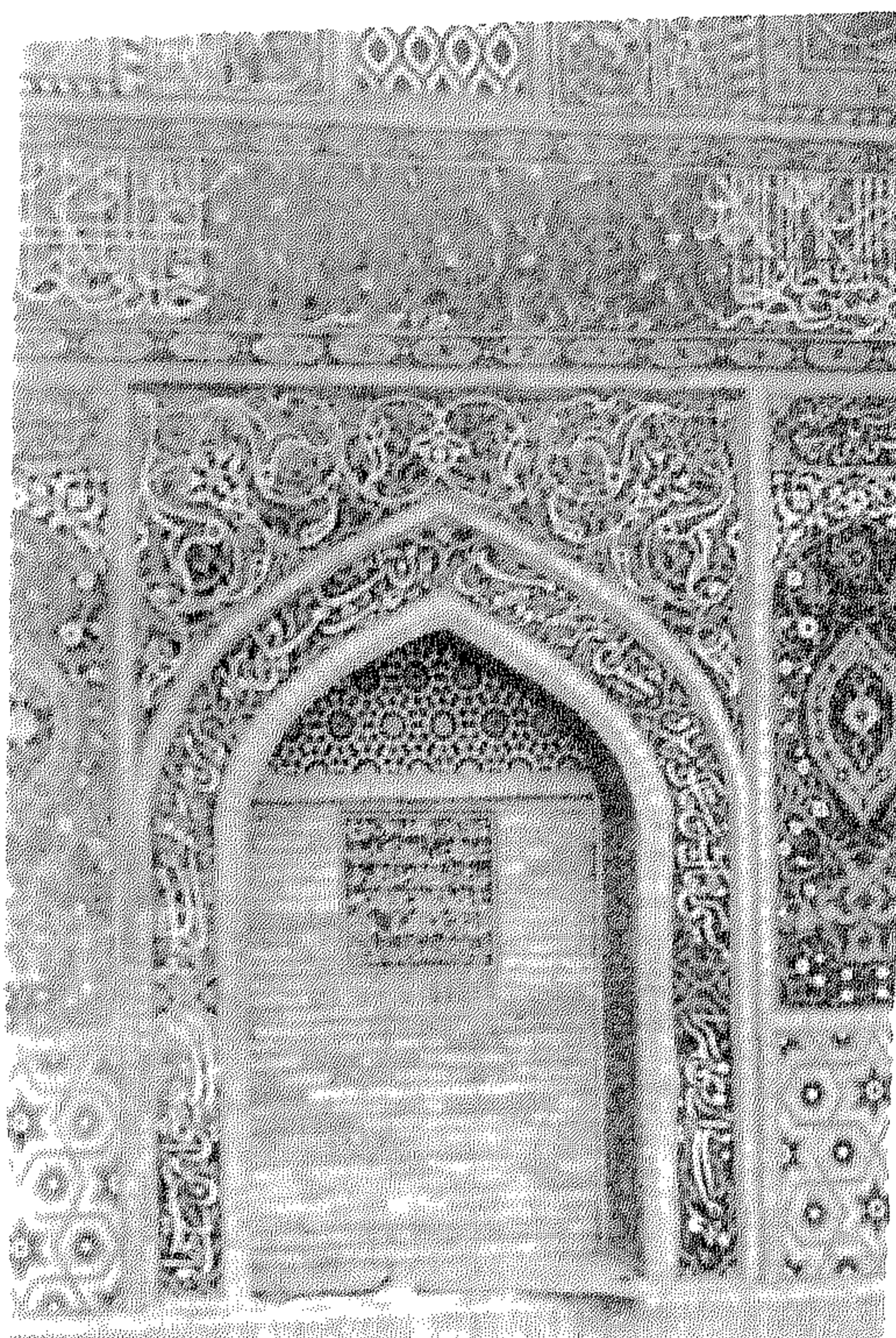
لوحة (١٣٤) نص كتابي بمسجد الميدان بمدينة ساوة
عن: Pope : A Survey of persian Art , PL. 526-f.



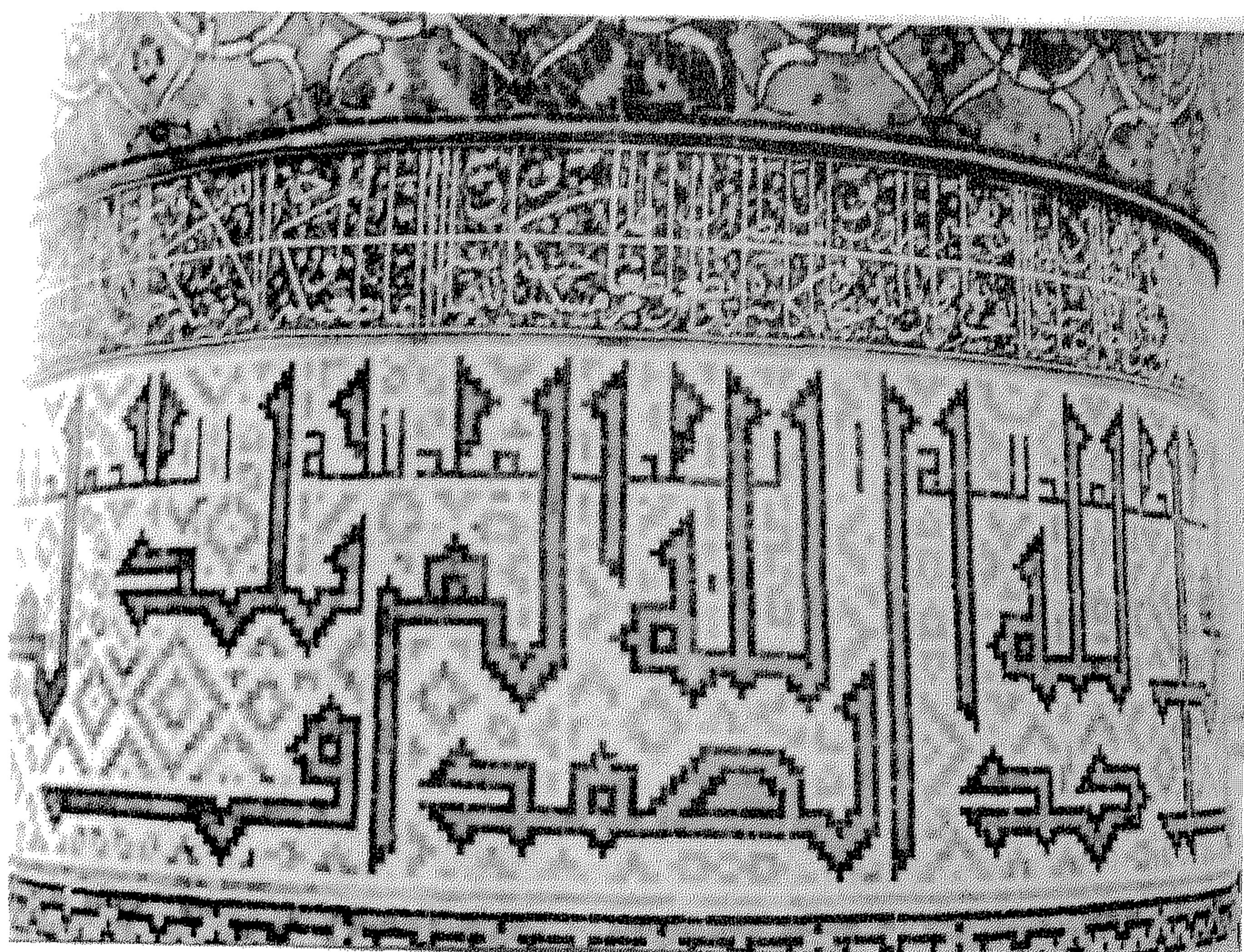
لوحة (١٣٥) نص كتابي بضريح الشيخ صفي الدين الأردبيلي عن :
Morton : The Ardabil shrin in the reign of shah Tahmasp , PL. 1-A.



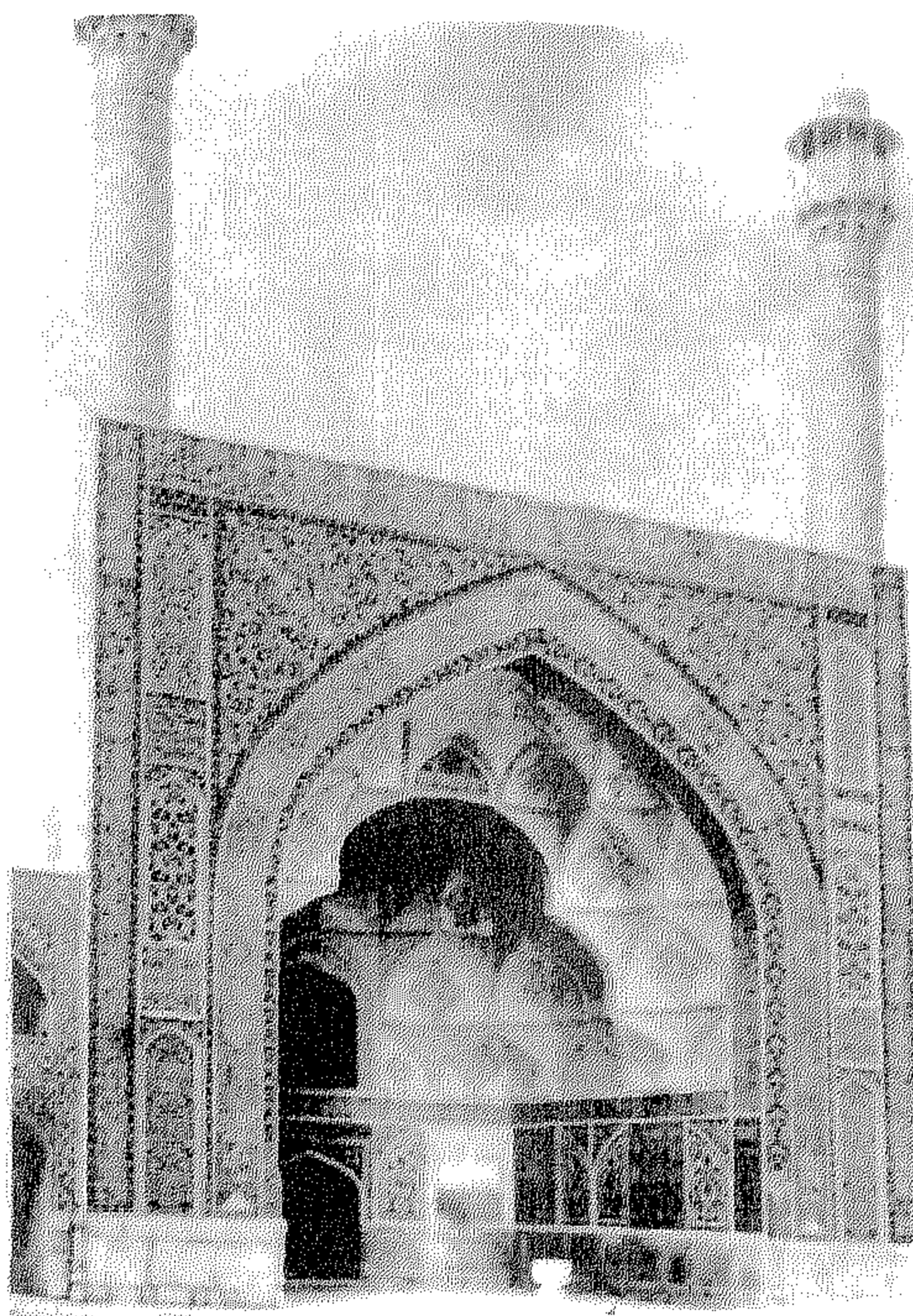
لوحة (١٣٦) نص كتابي بصدر أحد الإيوانات بضريح إمام زاده اسماعيل بأصفهان
عن : Wurfel : Isfahan nisf -i- dschahan , P. 90.



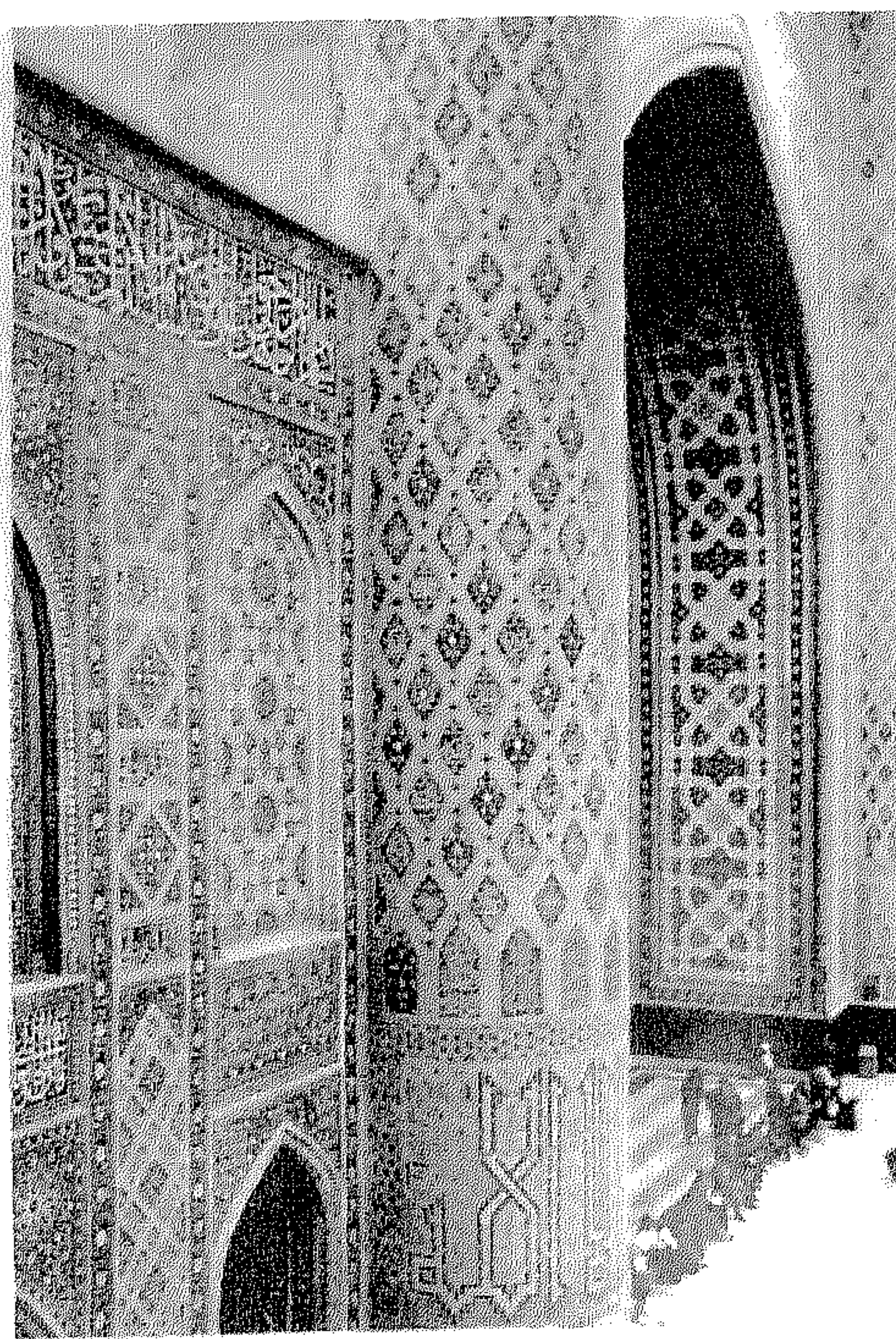
لوحة (١٣٧) مدخل مسجد القطبية
عن : Ib .Id PL . with out No



لوحة (١٣٨) رقبة قبة دربي إمام
عن : Ib .Id ., P. 107.



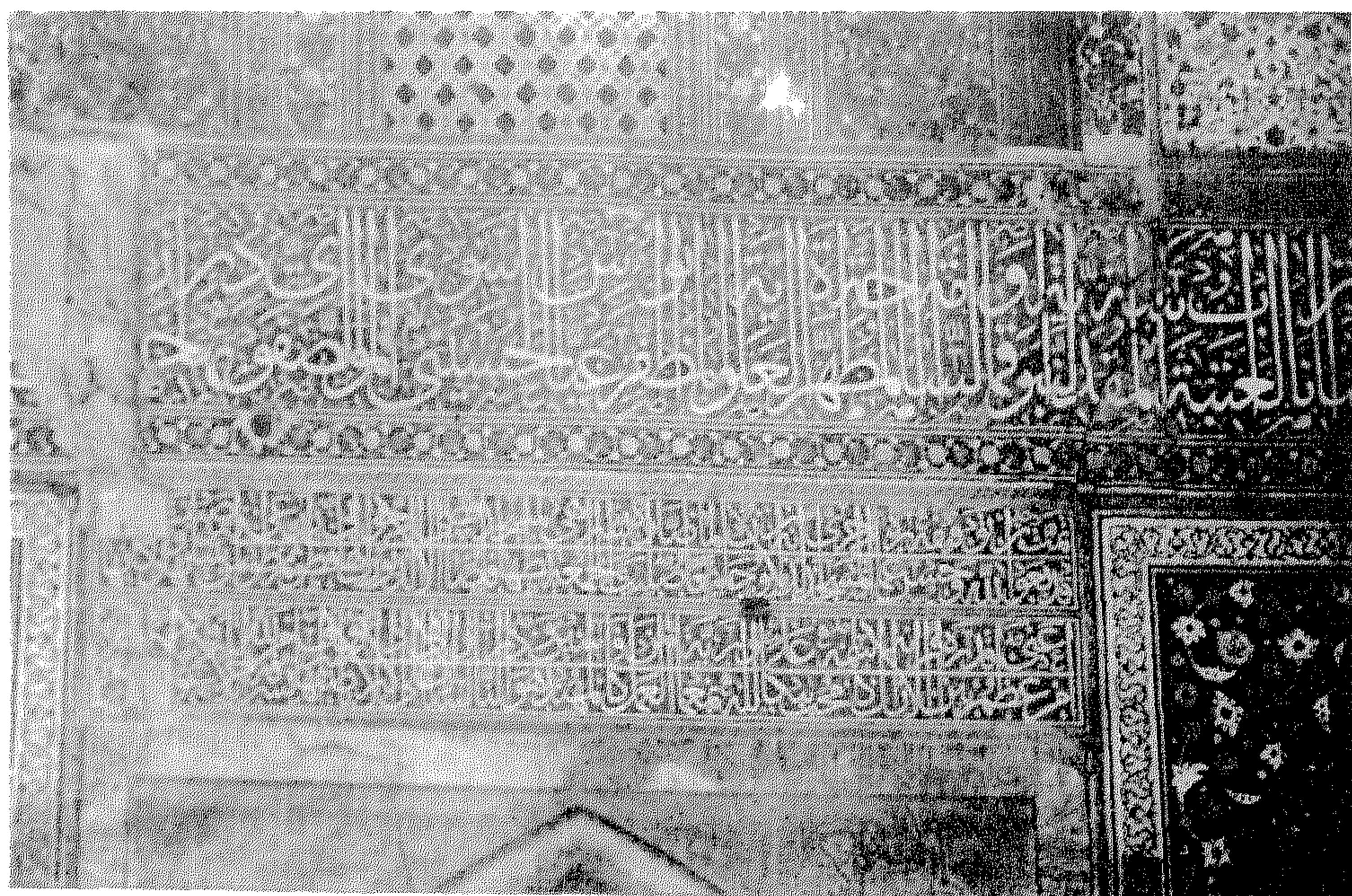
لوحة (١٣٩) الإيوان الجنوبي لمسجد الجمعة باصفهان
عن : Wufel : OP . Cit., P. 67.



لوحة (١٤٠) واجهة أحد الأضرحة . عن :
Frishman : The Mosque history Architectural
development and regional , P. 132.



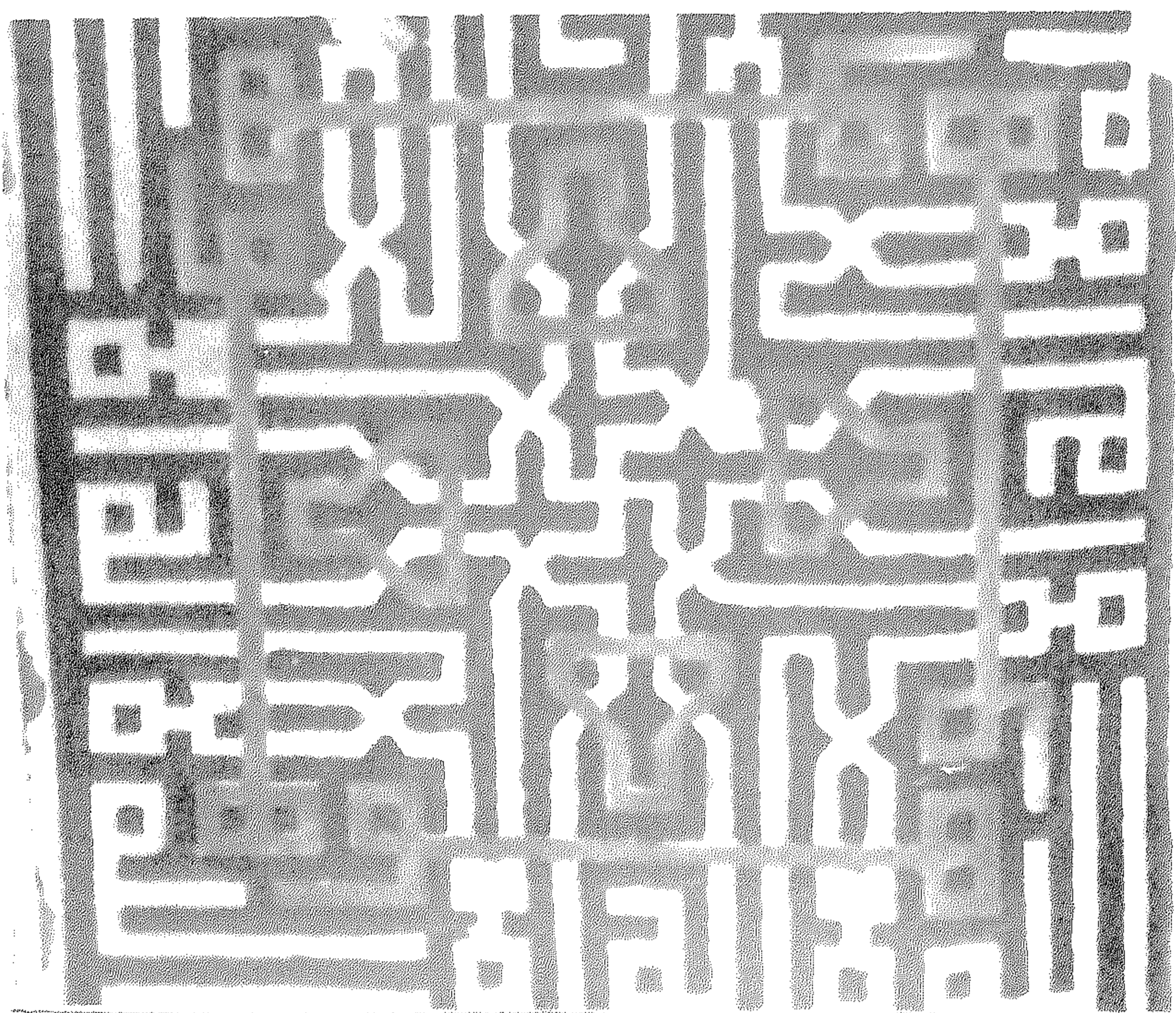
لوحة (١٤١) المدخل الرئيسي لمسجد الشاه بأصفهان
عن : Ferrier ; The Arts of Persia, P.103,



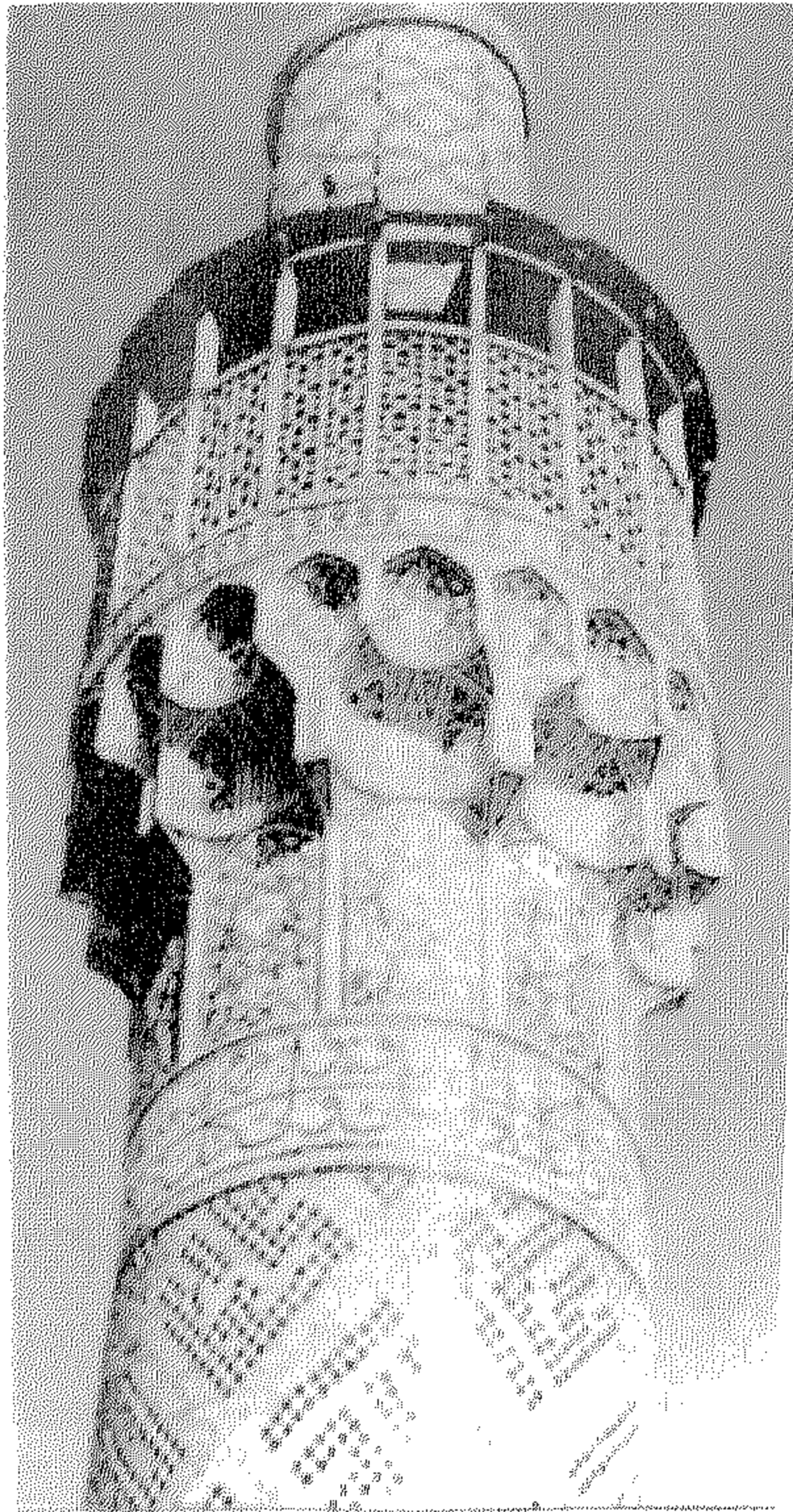
لوحة (١٤٢) نص كتابي أعلى فتحة المدخل الرئيسي لمسجد الشاه
عن : Wiet; L'exposition persane de 1931, PL. 54,



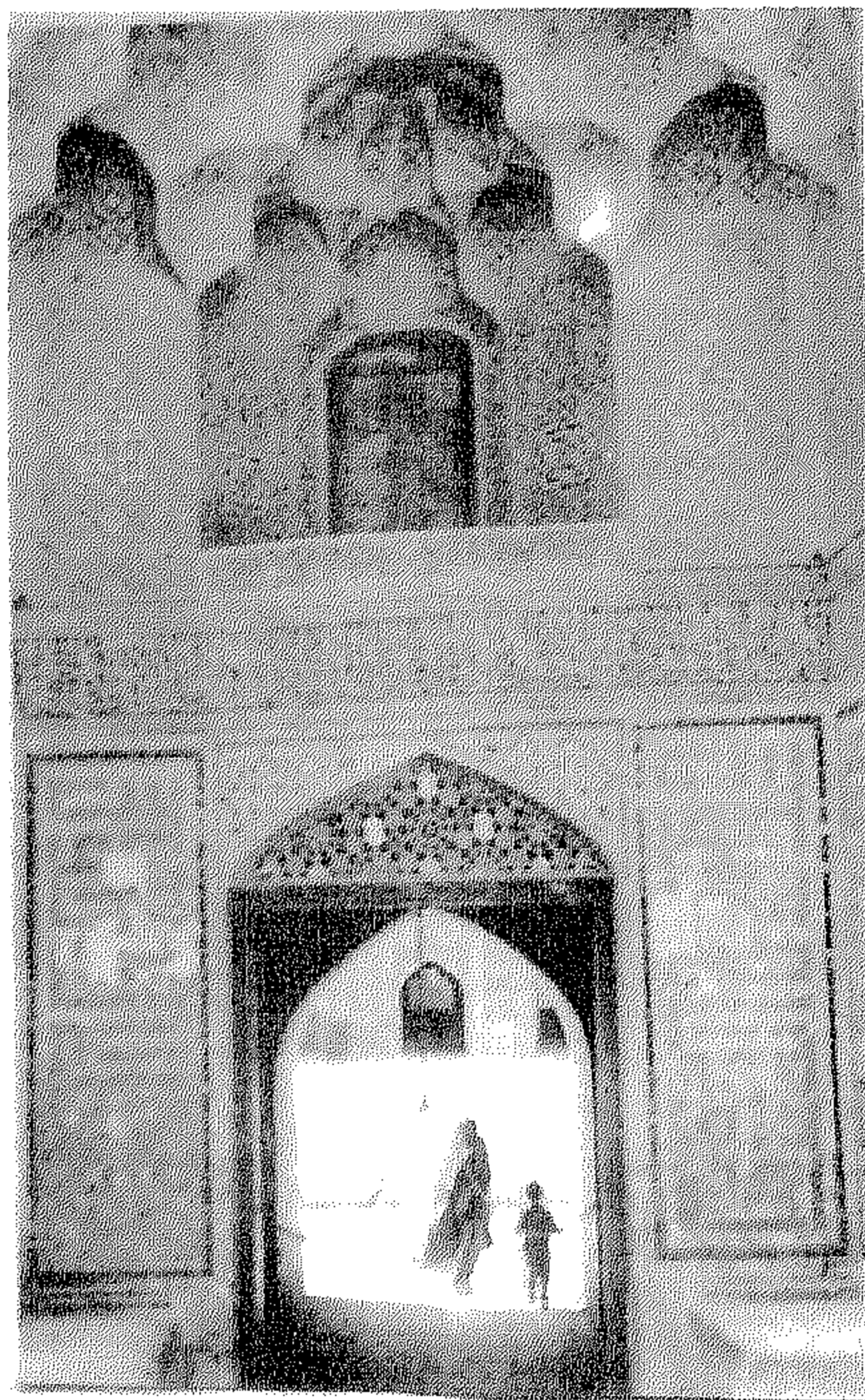
لوحة (١٤٣) شريط كتابي بكتلة مدخل مسجد الشاه
عن : The world of Islam, P. 82.



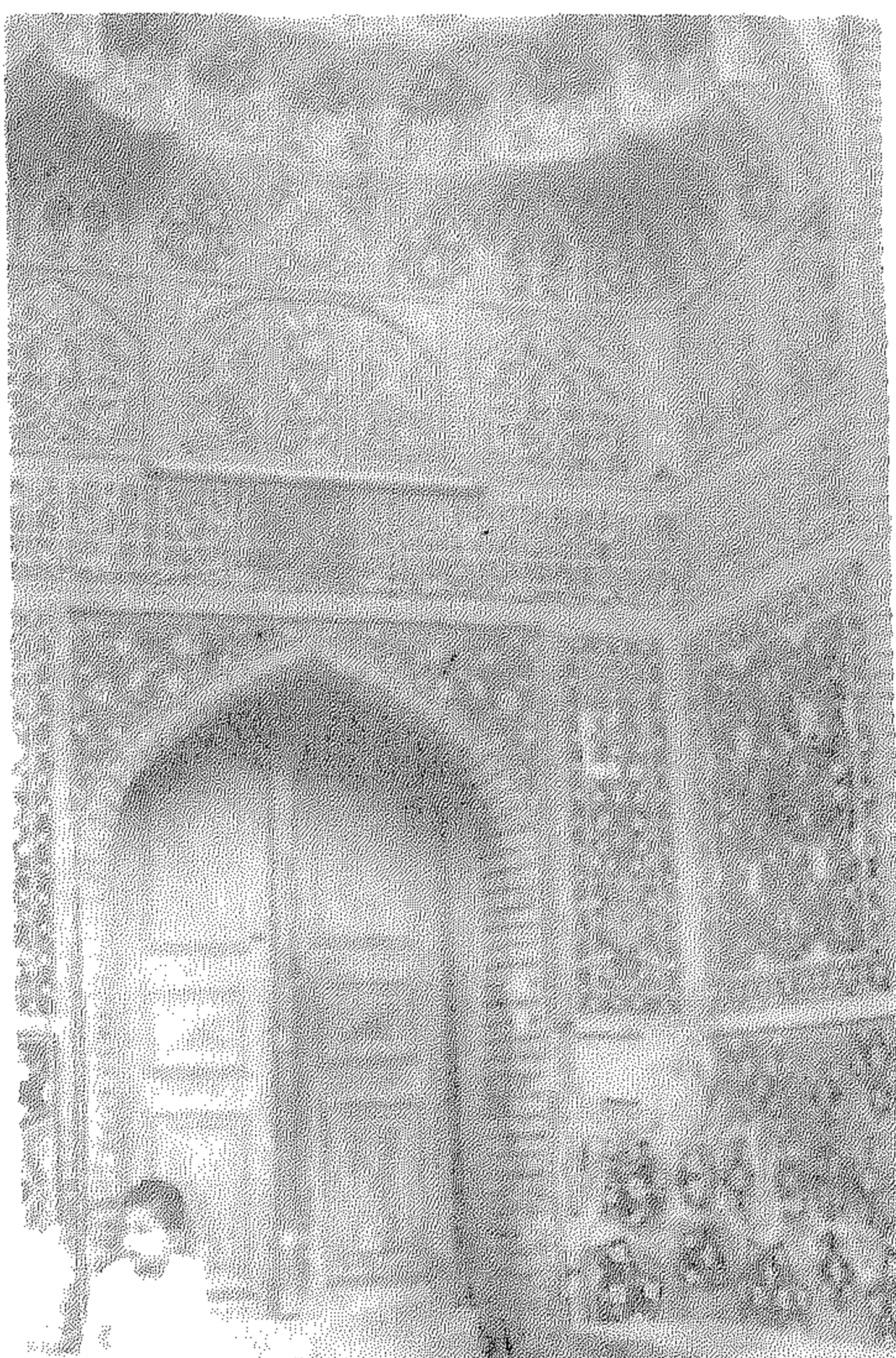
لوحة (١٤٤) نص كتابي بمسجد الشاه بأصفهان
عن : Safadi : Islamic Calligraphy, PL . 27.



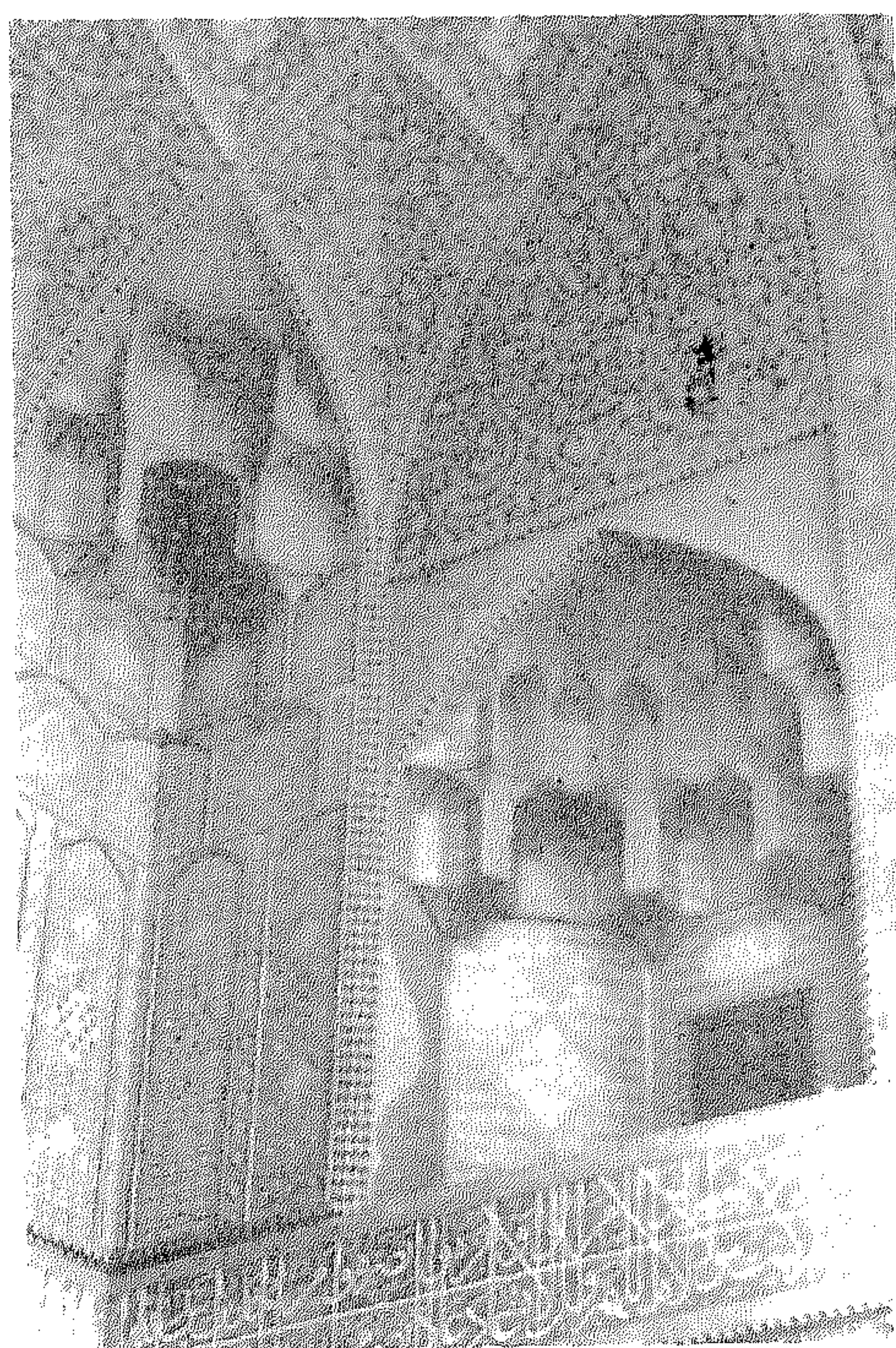
لوحة (١٤٥) نص كتابي بحجر مدخل
مسجد سليمان بأصفهان
عن : Wurfel : OP. Cit., P. 184.



لوحة (١٤٦) نص كتابي بأعلى التريبع
الأرضي للقبّة الجنوبيّة بمدرسة مادرشاه
عن : Ib .Id., P. 171.



لوحة (١٤٧) منارة مدرسة مادرشاد
عن : Ib .Id., P. 168.



لوحة (١٤٨) المدخل الرئيسي لمسجد الحاكم بأصفهان
عن : Ib .Id ., P. 156.

المكتبة ديرالزيتون



Bibliotheca Alexandrina



0358833

